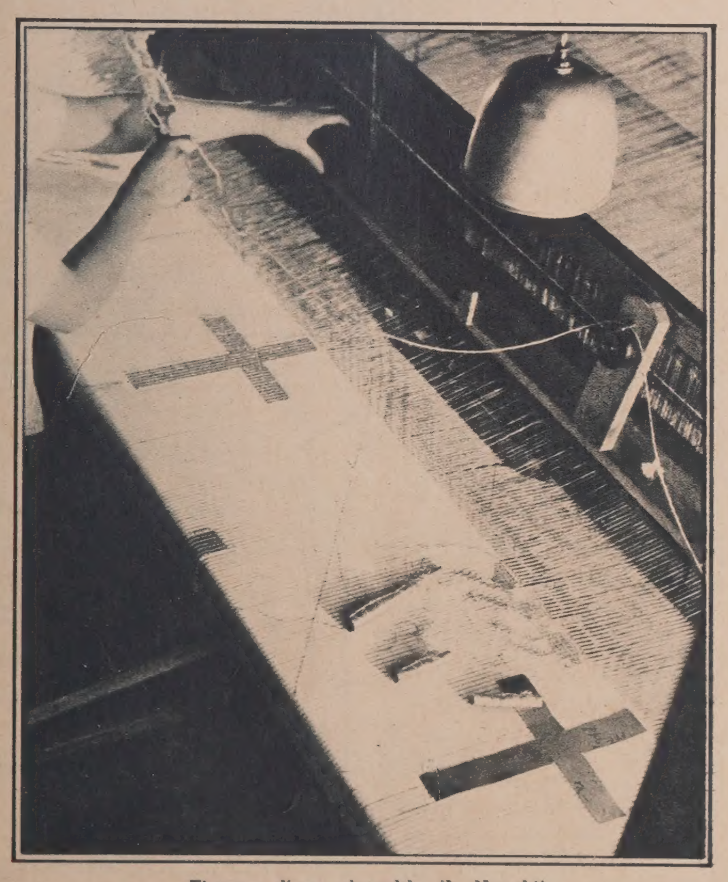
L'ART SACRÉ



Tissage d'une chasuble (L. Nencki).

REVUE MENSUELLE

NOVEMBRE 1938

Le N°: 4 Francs

L'ART SACRÉ

revue mensuelle

(onze numéros par an)

Fondateurs : G. MOLLARD, J. PICHARD, L. SALAVIN

Directeurs : P. COUTURIER, P. RÉGAMEY, Dominicains.

Rédacteur en chef : J. PICHARD.

AUX EDITIONS DU CERF,
29, Boulevard de Latour-Maubourg, Paris (VIIe)
Téléphone : Inv. 23-86 — Chèq. Post. : Paris 1436.36 S
Publicité : M. LECOMTE, 167, rue de Vaugirard (XVe)

ABONNEMENTS
France - Belgique, 1 an : **30 fr.** — Etranger : **50 fr.**



Pieta de Saint-Phal (Aube), début XVIe. Archives Photogr.

4e Année

Sommaire

N° 35

CHRONIQUES



Sains-en-Amiénois. Vierge à l'Enfant (XIII[e] siècle). - Cette charmante statue, trop peu connue, nous paraît être de l'atelier même de la « Vierge dorée » d'Amiens, et elle offre l'intérêt de n'avoir pas, croyons-nous, subi de restauration. L. L.-P.



Tympan de Villeneuve-l'Archevêque (Yonne). Couronnement de la Vierge. Dans le linteau : Visitation, Nativité, Songe de Joseph, Annonce aux Bergers, Présentation, Adoration des Mages (XIII[e] siècle).

Archives Photographiques.

La Vierge Marie
dans la sculpture française

« De Maria nunquam satis » — On n'en dira jamais assez de la Sainte Vierge. Le rapport présenté par Mme Lefrançois-Pillion au Congrès Marial de Boulogne illustre une fois de plus le dicton, car il y avait encore à dire des choses bien instructives pour l'art et pour la piété sur un sujet que l'on eût cru épuisé. Nous avons choisi également des images qui ne sont pas des plus célèbres.

Vierge Mère, Fille de ton Fils,
Humble et sublime plus que nulle créature,
Terme fixé de l'éternel Conseil.

Dame si grande et de telle puissance
Que tout désir de grâce qui ne recourt à toi,
Est un désir qui, sans ailes, voudrait voler.

Il me semble qu'il n'y a rien d'arbitraire à épingler, au seuil d'une rapide étude sur la Vierge Marie dans la sculpture française, ce texte de Dante, le poète (et probablement le seul grand poète en langue vulgaire) de la théologie, car il dépasse largement ici les frontières de l'italianité; il s'y fait l'interprète de toute la pensée médiévale, voire de toute la pensée chrétienne devant le grand mystère de la maternité divine. Et ce bref rappel nous paraît d'autant plus opportun, que force nous sera d'éliminer de pages si brèves tout ce qui ne va pas de façon directe et concrète à notre programme. Mais, par ailleurs, que ce programme soit circonscrit par les bornes du territoire de la France, sa valeur de témoignage n'en sera pas, croyons-nous, appauvrie, car, en matière d'iconographie mariale et particulièrement dans la sculpture, on peut avancer, sans amour-propre national déplacé, que toutes les initiatives qui comptent ont été prises par l'art français.

Ne faisant pas ici d'archéologie, ni même à proprement parler d'histoire de l'art, nous ne prendrons pas la sculpture française à ses premiers balbutiements, mais alors qu'elle commence à faire figure monumentale. A ce moment, vers le second quart du XII[e] siècle, c'est uniquement un art de bas-relief, ne dégageant encore, du fond auquel elles dhèrent, que la partie antérieure des figures; c'est un art pratiqué par des maîtres encore eux-mêmes plus qu'à demi engagés dans le « métier », des maîtres formés sur le chantier même et amenés, comme par une sorte de sélection spontanée, à passer de la sculpture ornementale ou de la simple taille des pierres (1) à l'exécution de la figure. Chartres, Paris, nous montrent quelle haute idée de la Vierge Mère résulte de la collaboration de ces maîtres encore ingénus, mais déjà savants, avec le clerc de la cathédrale chargé de les guider. C'est vraiment la *Sedes Sapientae*, servant à son Fils de trône et d'ostensoir vivant, tous deux rigides, tous deux majestueux, plus divins qu'humains... Evidemment, mais nous avons la preuve, une preuve assez curieuse, que cette notion pouvait n'être pas exclusive d'une note de sensibilité plus intime. J'emprunte mon exemple à un manuscrit du Hradschin de Prague (pauvres Tchèques si tendres pour la Vierge Marie!) qui date, il est vrai, du XIII[e] siècle. La Sainte Vierge est assise et l'Enfant Jésus, debout, lui caresse le visage. Et voici le texte étonnant qui se déroule sur une banderole; c'est un dialogue: *Mater — Quid, nate — Gremio, me confore, grate.* Arrivé là, le scribe s'aperçoit qu'il est en train de compromettre la majesté divine, il se reprend et continue: *In gremio matris residet Sapienta Patris.* Puis le dialogue reprend mais sur un ton différent: *Tu mihi nate Pater — Et tu mihi filia Mater* (2).

...Mais revenons en France et au XII[e] siècle: à l'heure même où ces images qui appellent l'adoration figurent aux tympans des églises, elles ne suffisent déjà plus à la piété des fidèles qui doivent, suivant le texte magnifique de la pré face de l'Incarnation, à travers la connaissance sensible du Verbe, être par Lui ravis jusqu'à l'amour des choses invisibles pour le connaître, par le moyen des sens, ce Dieu-enfant, il faut épier ses premières démarches sur la terre dans les premières scènes de l'Evangile et jusqu'avant sa naissance; alors défilent l'Annonciation, la Visitation, la Crèche, les Bergers les Mages, les Innocents, la Présentation, la Fuite, toutes ces scènes où la vie de la Mère et celle de son Fils se confondent étroitement et que le moyen âge appelait les « Enfances Jésus » Vous les verrez apparaître, en effet, dès 1140 à Chartres, puis à Paris, à la Charité-sur-Loire, et en cent autres endroits jusqu'à la Renaissance (p. 309).

Lorsqu'elles manquent aux portails, comme à Amiens c'est parfois qu'elles figuraient dans les jubés et clôtures de chœur ainsi qu'on les voit encore à Paris (mais du côté nord du sanctuaire et si plongé dans la nuit qu'il n'est pas un visiteur sur cent qui prenne la peine d'essayer de les apercevoir) et à Chartres (3) où l'entreprise, commencée au XII[e] siècle, s'est poursuivie (p. 314) jusqu'au XVIII[e].

Dès le même moment, cependant (fécondité inouïe de ce XII[e] siècle qui a tout entrevu, fait toutes les expériences!) quelques églises de Bourgogne — toute la plastique française, formes et thèmes, semble s'être élaborée sur cette terre des grands crûs, de la sculpture et de l'éloquence — ont conçu la figure en pied, épousant étroitement la colonne, formant elle-même colonne à l'entrée des portails.

Et la Bourgogne, patrie de saint Bernard, faisant hommage de la nouvelle invention à la Vierge Marie, plaçait son image debout à un trumeau, comme à Moutiers-St-Jean, ou, comme à Avallon, le groupe de l'Annonciation en deux figures, ainsi qu'un fragment de mystère perpétuellement représenté devant les fidèles. Cette dernière formule ainsi ébauchée en Bourgogne dès le XII[e] siècle (les témoignages de cette époque ont disparu) fleurit ensuite dans le nord à Chartres, Amiens, Villeneuve l'Archevêque, Reims (4).

En passant de l'une à l'autre église, elle s'est développée elle a progressé comme un végétal amélioré par des greffes successives. Limitée d'abord à l'Annonciation, elle s'est étendue à la Visitation puis à la Présentation. Chartres et Villeneuve l'Archevêque ne connaissent (en grandes figures) que deux pages de cet Evangile; Amiens et Reims trois.

Enfin, cette vie de Marie, toute mêlée à celle de son Fils va s'en détacher; comme elle disparaît presque des Livres saints pendant la Vie publique, elle disparaît de la sculpture française. A peine si le Calvaire nous l'y rend, car les scènes de la Passion n'ont à peu près aucune place à la façade de nos cathédrales; elles l'avaient aux jubés et ceux-ci ont disparu Nous ne la retrouvons vraiment qu'aux dernières étapes de s

(1) En plein XVI[e] siècle, à la cathédrale de Rouen, les maîtres d'œuvre eux-mêmes sont payés à la journée pour tailler des pierres « à la chandelle » dans les longues soirées d'hiver où toute autre activité leur est impossible.

(2) Mère... Quoi, mon enfant ?... Dans ton sein, réchauffe-moi, je te prie... Dans le sein de la Mère réside la majesté du Père... Tu es le Père, pour moi, mon Fils... Et tu es une Fill pour moi, ma Mère...

(3) « Art Sacré », juin 1937, fig. 6.

(4) « Art Sacré », juillet 1938, p. 171.



La Vierge de l'abbaye de Fontenay, en Bourgogne (XIVe siècle).



Statue bois, XIV[e] siècle. Musée du Louvre.

vie là où la tradition, enrichie d'une légende pleine d'amour, a suppléé au silence de l'Evangile. Nous la retrouvons aux scènes de sa Mort et de son Couronnement. Et ce thème apparaît dès la fin du XII[e] siècle: nous en surprenons les premières lueurs d'aube à Senlis, en pleine Ile-de-France, avec un caractère incomparable de fraîcheur et de lyrisme que les interprétations plus tardives font bien souvent regretter. Puis sa diffusion est extraordinaire; de 1160 à 1400 environ, pas une église où il y a de la sculpture qui ne le voie figurer à l'une ou l'autre de ses portes. Il va jusqu'à détrôner du portail central le Second Avènement du Christ au Jugement dernier; il y avait à cela, outre les raisons morales d'un culte, peut-être pas toujours parfaitement pondéré, des raisons techniques qui ont joué un rôle certain. Le thème de la Mort et du Couronnement de Marie était le seul qui s'adaptât aussi bien que celui du Jugement à la forme d'un tympan; le lit (ou une sorte de sarcophage) épousant la ligne horizontale du linteau, tandis que les figures assises du Christ et de sa Mère (pp. 309 et 313), accostées par deux anges, remplissaient à merveille le triangle curviligne du sommet (5). Ceci, jusqu'au moment où se fait jour à la Ferté-Milon, dans un cadre circonscrit par un arc en anse de panier (donc dans un rectangle), une autre conception toute seigneuriale, toute picturale aussi, où la Sainte Vierge est une sorte de charmante princesse, une Esther à genoux, introduite en grands atours à la cour d'un puissant monarque... Puis le thème disparaît peu à peu de la sculpture monumentale, en même temps, d'ailleurs, que la sculpture monumentale elle-même va disparaissant.

Mais un autre courant de piété et de sensibilité se fait jour dans la « mariologie » artistique: le thème de la souffrance et de la pitié dont tout l'art du XV[e] siècle est rempli, avec un grand retard, d'ailleurs, sur la littérature chrétienne; c'est qu'il fallait, probablement, que l'instrument fût adapté à l'harmonie qu'on allait lui demander de traduire. Alors se multiplient les images de Marie tenant sur ses genoux son Fils mort (6), fleur d'un art populaire qui n'a jamais été dépassé pour son émotion et sa sobriété (p. 307). Parfois saint Jean et Madeleine s'y ajoutent; alors, c'est comme le germe qui, se développant, donnera les *Sépulcres* où le rôle de Marie est si peu prépondérant qu'on ne la reconnaîtra qu'à une nuance de réserve et de dignité suprême dans la douleur. Parallèlement, se développent les thèmes légendaires de la Vie de Marie avant son entrée dans l'Evangile, « depuis le commencement, avant tout commencement », dès son éveil dans l'éternelle Pensée; et ce sont ces Litanies représentées, par exemple, sur les stalles d'Amiens où les images de la Vierge: la Fontaine, le Jardin clos, la Maison d'or, la Porte, le Miroir, servent d'introduction à sa vie dans le temps d'après les Apocryphes de la naissance au mariage avec Joseph.

Cependant le thème de la *Vierge à l'Enfant*, ce groupe intime, éminemment représentatif de l'art marial, n'avait cessé d'évoluer et de s'enrichir. Sous sa forme primitive *(Sedes Sapientae)* et comme statue de culte: reliquaire, image votive (7) il a probablement précédé les premiers essais de la sculpture monumentale.

Mais la figure en pied, Vierge à l'Enfant debout, semble bien être née de l'architecture; elle s'en détache, d'ailleurs, très vite, passe des portails d'église aux autels, des chapelles aux oratoires princiers et même domestiques, ce qui explique son extraordinaire prolifération à partir du XIV[e] siècle. Son point de départ (les exemples plus anciens ayant disparu), nous semble être la belle statue de la façade occidentale d'Amiens, dont on exagère parfois le caractère hiératique; sans doute, elle adhère encore étroitement à la verticale du pilier et, par là même, affecte une certaine rigidité; sans doute, elle ne se tourne pas vers l'Enfant; mais il convient de remarquer que sa main droite mutilée esquissait envers les fidèles de son Fils un geste d'accueil qui, jamais, n'a été repris, quoiqu'il soit essentiellement dans le sens de la théologie mariale. Et l'on s'étonne

(5) « Art Sacré », juin 1938, « Le Couronnement de Marie », par Yves Sjoberg, pp. 147, 151, figures de Senlis et N.-D. de Paris.

(6) Juin 1937, fig. 13, Pieta de Bayel.

(7) Juin 1937, fig. 4. Vierge romane de l'église de l'abbaye de St-Denis.



Couronnement de la Vierge, XIII[e] s. Musée lapidaire de Troyes.

oins de savoir que les amiénois du moyen âge entretenaient :vant elle une lampe perpétuellement ardente et la saluaient un *Ave Maria* les soirs de printemps en revenant de la pro- enade des remparts.

...Quant à sa cadette du transept, chacun sait qu'elle est tête de ligne de toute une génération d'images de la Vierge- [ère à la fois maternelles et mondaines et gracieusement fami- ères avec l'Enfant; toutefois, comme j'ai essayé de le montrer lleurs (8), les statues d'une tel esprit sont plutôt exception- elles dans la pierre ou dans le bois, tandis qu'on les rencontre équemment, en petites dimensions, dans la technique de voire, matière précieuse à l'usage des grands du monde.

En tout cas, des caractères communs dans la coupe du visage, le système des draperies, le « hanchement », plus ou moins prononcé, créent une formule moyenne de la Vierge du XIV[e] siècle, qui connaît d'ailleurs des morceaux beaucoup moins conventionnels (pp. 311, 312), tandis qu'au XV[e] siècle, une nuance de réalisme discrète, et, dans les meilleurs morceaux, exquise (p. 313), se fait jour. C'est dans la série des *Vierges à l'Enfant* en pied que l'on peut, au mieux, suivre, du XIII[e] siècle au XIX[e] (avec Bourdelle (10) et Charlier (11), l'évolution d'un thème.

Je ne voudrais pas avoir l'air d'arrêter systématiquement à la Renaissance le développement de la sculpture française en ce qui concerne la figure ou l'histoire ou le symbolisme de la Vierge Marie. Quant à la figure, à la statue, je ne suis nullement insensible au charme d'un Germain Pilon, au savant contraste de lignes d'un Pigalle, et il m'est même arrivé de soutenir que la charmante *Vierge du Vœu* de Lecomte à Rouen (p. 313) n'est ni plus ni moins « religieuse » que la *Vierge dorée* d'Amiens.

Mais en ce qui concerne l'histoire ou la légende, je dois avouer que je cherche en vain ce que les siècles dits classiques ont ajouté au florilège de la sculpture mariale. Seraient-ce les *Nativités* d'Anguier ou *l'Assomption* du chœur de Chartres? Serait-ce même la belle *Pietà* savamment pyramidale, certes,



La Vierge Bulliet, Musée d'Autun, XV[e] s.



N.-D. du Vœu, par Lecomte, cath. de Rouen, XVIII[e] siècle. Photo C. L. C.

(8) Gazette des B.-A., novembre et décembre 1935.

(9) « Art Sacré », juin 1938, p. 137. Vierge de L'Hôpital-sous-Rochefort.

(10) « Art Sacré », mars-avril 1938, p. 81.

(11) « Art Sacré », août 1938, couverture.



Moutiers, St-Jean (Côte-d'Or). - Vierge de type bourguignon
XIVᵉ siècle. Arch. Phot.

mais grandiloquente à froid de Coustou à Notre-Dame de Paris, pour l'exécution tardive du vœu de Louis XIII?...

Tout au long de cette étude, je me suis généralement abstenue des jugements de qualité, difficiles à introduire sans le surcharger dans un plan si vaste, dans un tel survol de siècles...

Cependant, d'un critique écrivant pour *L'Art Sacré,* on attend une conclusion sur la valeur religieuse des œuvres évoquées pour rendre témoignage d'une forme d'art. Et je ne voudrais pas me refuser à un vœu si légitime, quelle que soit la difficulté d'extraire de cas si divers une vérité moyenne.

Il me semble que ce qui fait, dans ses moments les meilleurs, l'efficacité évangélique de la sculpture française, c'est ce qu'un historien allemand bien oublié, mais plein de vues ingénieuses, appelait, jadis, son « paisible oubli de soi » *(rühige objektivität).* De même que la subordination à l'architecture confère à des œuvres assez moyennes une sorte de convenance plastique qui devient à sa manière, une forme de la beauté, de même la subordination à l'esprit leur donne, alors même qu'elles ne sont pas géniales (et leur ajoute si elles le sont) une prise irrésistible sur cœur, qui entend à travers elle, le langage révélé. L'artiste s'o blie devant une discipline, ce n'est pas douteux, mais la forn même s'oublie et se laisse oublier. Si la sculpture romane, puissante dans les grandes impressions de la terreur et de majesté, est moins persuasive pour communiquer les humb vérités de l'Incarnation, c'est qu'elle n'a pas atteint cette abnég tion; ce n'est pas sa gaucherie qui est un obstacle (une gauche *sincère* est rarement un obstacle en matière religieuse), c' sa recherche, sa préciosité, son arbitraire; grande leçon, i semble-til, pour l'artiste de tous les temps.

Et dans le moment même où la sculpture française échap à la discipline monumentale, c'est lorsqu'elle en garde le souv nir, lorsqu'elle garde surtout le culte de la divine vertu d'abr gation, qu'il lui est encore donné de parler de Marie d'u façon qui ne soit pas trop indigne d'Elle, étant supposées, bi entendu, les qualités techniques sans lesquelles il n'est p d'œuvre d'art, chrétienne ou autre.

LOUISE LEFRANÇOIS-PILLION.



Vierge cousant. Chartres, clôture du chœur. XVIᵉ siècle.
Photo Houve

CONSTRUIRE UNE EGLISE

AMBITION commune à chaque architecte, je suppose, mais il faut que son vœu se réalise pour qu'il prenne bientôt conscience de l'immense responsabilité qui lui échoit: nourri et illuminé par les xemples du passé il lui faut cependant fuir leur attraction et oublier les formes où les générations qui le précèdent ont mis eur témoignage de foi et de passion; — sans renoncer à ateindre au caractère noble et sacré qui convient à la maison lu Seigneur, en face des aspirations et des moyens actuels, l lui faut créer une œuvre actuelle, adéquate à notre temps t aux prémisses qu'il contient. Cette responsabilité revêt trois spects:

— en face de Dieu: l'architecte est le premier prédicateur le l'église qu'il construit; la mesure dans laquelle il aura atteint a plénitude sera celle avec laquelle il aura préparé cette approhe de la présence de Dieu, qui conduit l'esprit vers l'état joyeux 'adoration;

— en face des hommes: l'architecte doit répondre aux spirations des chrétiens de son temps et plus encore de ceux ui, ayant cheminé longtemps dans des voies sans issue, cherhent et attendent la vérité, la permanente et éternelle source le force et de joie; l'architecte doit être le témoin de son poque et, devant l'histoire, révéler son caractère particulier, es moyens, sa vie spirituelle même;

— en face de lui-même: l'architecte doit accepter et remlir le devoir de clairvoyance, de sincérité et de courage. Ce levoir il l'accomplira par le parti architectural qu'il adoptera. Prendre parti, c'est se définir soi-même, c'est se compromettre, 'est s'isoler jusqu'à être « unique en son genre », c'est choisir t renoncer. Prise de parti, c'est-à-dire point de départ, car e sens de l'œuvre étant défini dans son germe même, il devra e maintenir avec sa plénitude de caractère jusqu'à l'accomplissement total, jusqu'aux plus lointains prolongements que lui lonneront les artistes appelés par le maître d'œuvre à collaborer. Cette unicité, cette plénitude dans le particulier, qui est peuttre le seul moyen de rejoindre l'universel, n'est d'ailleurs pas ellement conquise par l'effort que reçue en dons — don naturel t don occasionnel — dons divins, d'où nécessité pour le créaeur de l'œuvre, de conserver la grâce fécondante, qui exige ne totale pureté, une foi profonde, une totale cohérence entre homme et l'artiste.

Dans la complexité de cette tâche, il trouve des points fixes: les demandes du programme, les règles liturgiques, la technique des matériaux employés, mais ces points d'appui sont aussi des limites, des contraintes, des éléments correcteurs, ce n'est donc pas uniquement par une mise en équation d'un problème et par sa résolution logique que l'œuvre sera réussie avec plénitude; ce qui comptera en dernière instance, c'est le coefficient personnel du créateur, la façon propre dont il aura obéi à ces contraintes.

Ce qui précède peut servir de préambule à l'exposé d'un projet que j'ai étudié pour une paroisse de banlieue et par avance expliquer sinon justifier les insuffisances d'une solution apportée à ce problème si actuel: construire l'église d'aujourd'hui.

SYMBOLIQUE DU PLAN.

Le plan basilical, le plan des cathédrales gothiques sont toujours oblongs — ils font dominer une dimension sur l'autre, ils expriment un sens — un mouvement vers l'autel et une élévation vers les voûtes, ils évoquent un peuple en marche vers la croix — en tête, l'évêque sur son trône épiscopal, entouré de son clergé dans le chœur, des fidèles dans la nef — sous le porche, les néophytes — dehors, sur le parvis, la foule. Une hiérarchie s'établit pour l'accession à l'adoration du Christ. Cette armée rangée se propose pour de hardies conquêtes: croisades pour les lieux saints, évangélisation des terres nouvelles... Il s'agit d'élargir les bases, de recruter ce nombre, de démontrer la puissance et la surface grandissante de la chrétienté...

Ce qui a été ainsi gagné en étendue ne risque-t-il pas d'être perdu, si chaque chrétien n'est lié en profondeur à sa foi et si chaque église n'est pas un cercle agissant de fidèles et d'apôtres? L'église de notre temps doit exprimer la contemplation et la vie intérieure. Dans un temps où l'activité politique déborde de ses limites normales, où l'activité commerciale devient frénétique, dans un temps de propagande forcenée par la presse, le cinéma, la radio, dans un temps de pression, de publicité, il semble que le chrétien doive travailler sur soi-même, non se répandre mais s'approfondir, se centrer sur l'exemple du Christ et incorporer à sa vie de tous les jours, dans le moindre de ses actes, la présence de Dieu. Chacun,



quels que soient son passé, son origine, son niveau social, sa race, doit se sentir en contact avec Dieu. Pas de séparation entre les êtres et Dieu, pas de séparation entre les êtres polarisés sur le même idéal. A ces demandes, la forme qui répond le plus justement sera une forme centrée, ramassée sur elle-même, semblable à elle-même sous tous ses aspects; le plan sera carré ou circulaire.

THÈME DE L'EGLISE.

L'église est consacrée à Jésus ouvrier; thème déjà ancien qui n'a pas reçu la dévotion qu'il mérite. Le Christ qui a voulu naître parmi les plus humbles et grandir au milieu d'eux, le Christ ouvrier de notre édification par l'exemple qu'il donne au cours de sa longue vie cachée: la sanctification par la perfection du travail, le Christ ouvrier de notre foi par les miracles qu'il a accomplis, le Christ ouvrier de notre salut par sa mort pour nous. Le choix de ce thème n'est évidemment pas inspiré par opportunisme — on pourrait le penser, étant donné le mouvement actuel d'émancipation sociale — mais dans les difficultés économiques qui accompagnent notre époque, sous le désarroi des esprits, il est bon que, pour l'immense foule des travailleurs, un exemple, issu de cette foule éternelle, constitue une raison d'espérance et un moyen de perfectionnement dans l'ouvrage quotidien: la sanctification par le travail.

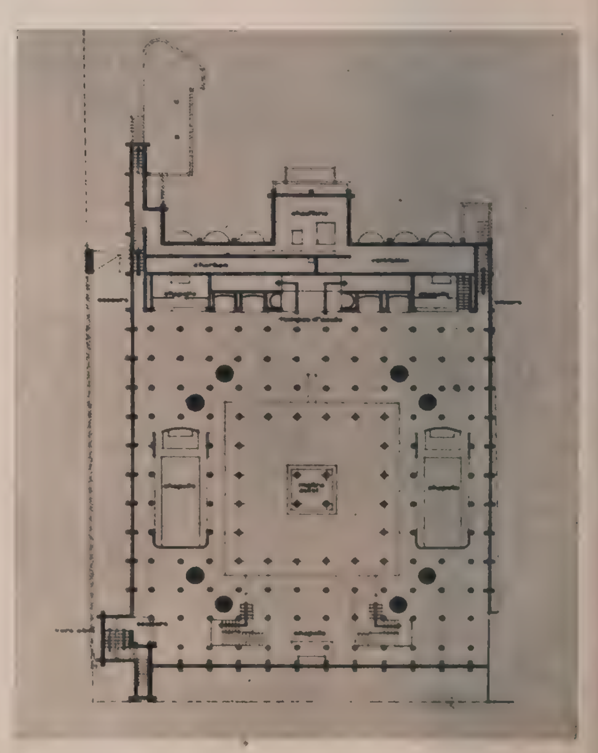
Chaque corporation sera donc représentée à ce foyer d'apostolat par une chapelle spéciale; la construction même s'efforcer de faire appel à chacune d'elles pour que chacune particip à l'unité de l'œuvre.

COMPOSITION DU PLAN.

La composition a tenu compte des considérations géne rales qui précèdent, des conditions locales et des données d programme, tout en respectant les règles liturgiques.

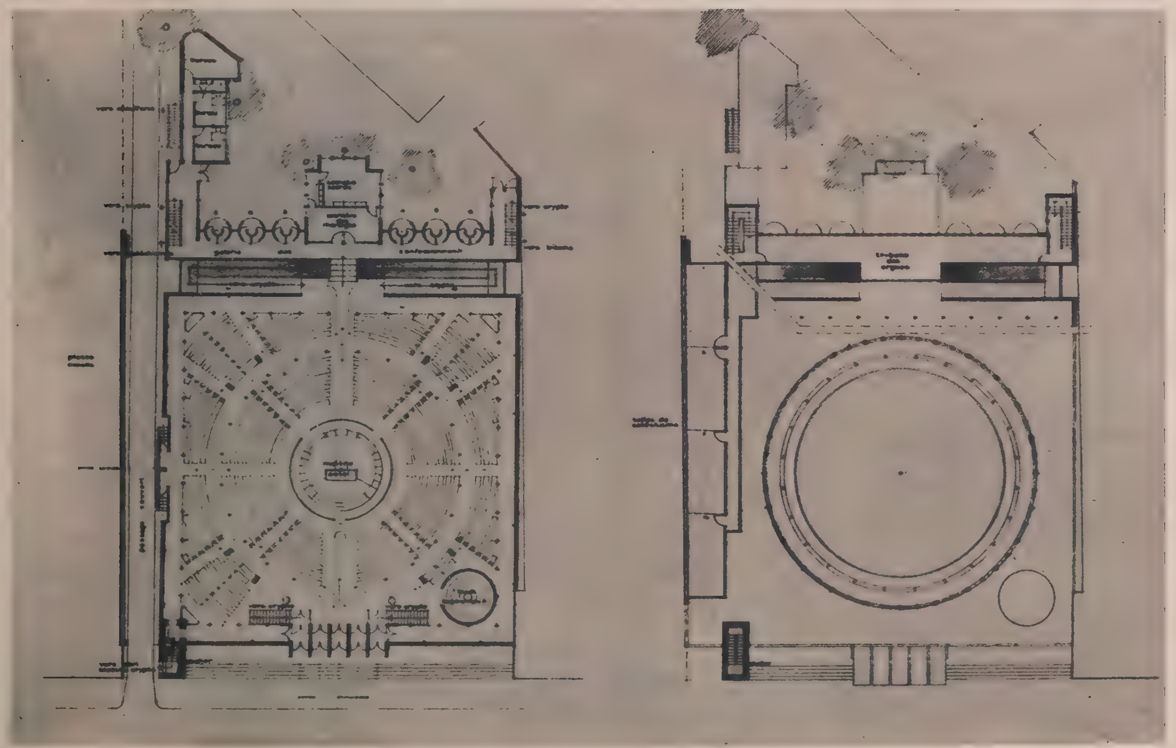
Les exigences du programme sont à la fois celles d'un basilique avec la capacité que nécessitent la venue des grande foules de pèlerins, les possibilités de processions intérieure et de grand cérémonial et celles d'une église paroissiale. Celle du terrain s'adaptent à celles qui précèdent, le terrain étant d forme irrégulière mais approchant le carré, et limité par deu murs mitoyens des propriétés voisines. Le site est plat, trist et pauvre; dans le fond le terrain confronte les constructior existantes: chapelle, patronage, cure, etc... Surélevée de que ques marches par rapport au sol de la rue, se trouvera l'églis proprement dite; en demi sous-sol une crypte d'une surfac presque équivalente; ces deux niveaux reliés par deux rampe en pente douce (montée et descente) et ayant des accès inde pendants.

Le plan de l'église est aussi dégagé que possible; seul, l baptistère, placé près de l'entrée, empiète sur la surface dispo nible. Dans la crypte, par contre, se trouvent au pourtour d



Plan du sous-sol.

verses chapelles et notamment celles consacrées aux diverse corporations. Au centre une salle de réunion pouvant égale ment servir au culte. Sur la façade postérieure, les confession



Plans au niveau de l'église et au niveau des orgues.

Photos Marc Vaux.

Église en l'honneur de Jésus Ouvrier,

par G.-H. Pingusson.

naux réunis dans une galerie spéciale, les sacristies et, en aile, les bureaux. Latéralement, un passage est réservé pour l'accès des voitures aux locaux actuels; au-dessus du passage, les salles de catéchismes avec accès indépendant. Le profond sous-sol est sillonné de nombreuses galeries de carrières abandonnées. Une chapelle souterraine évoquant le culte des premiers chrétiens y serait aménagée. Sur la façade sur rue, le clocher venant en saillie sur le mur de l'église, départage le parvis d'entrée du passage de voitures.

L'église est composée sur plan carré et comporte au centre une vaste coupole sur plan circulaire, portée par des piliers sur plan crucial. Le volume périphérique maintenu dans la pénombre sera éclairé par la coupole cylindrique centrale sans que les fenêtres ou dallages lumineux de celle-ci soient visibles d'aucun point. Cette disposition est obtenue par un vaste tympan circulaire formant aussi réflecteur de son.

Au centre, au milieu de cette auréole de lumière, porté sur une croix dont la branche verticale figure l'axe même de l'église, la statue de Jésus ouvrier. Au pied de cette croix, sur une plate-forme circulaire surélevée, l'autel; devant lui la chaire, et latéralement, encadrant l'escalier d'accès, les ambons. A droite et à gauche, les bancs des prêtres; en face, le siège épiscopal. Au pourtour de cette plate-forme, les bancs des fidèles sur plan circulaire, permettant aux gestes et aux paroles de l'officiant d'être perçus en totalité par tous les assistants et à la plus petite distance possible pour la moyenne d'entre eux. La parole du prédicateur au centre de l'assemblée se transmet sans écho, dans sa pureté et sa force; les orgues eux-mêmes d'un système électrique auraient leur point d'émission au centre même de la coupole.

Aux pourtours de l'église, une galerie desservant les diverses stations du Chemin de croix et permettant des processions intérieures d'un grand développement. A mi-hauteur, au-dessus du passage desservant les sacristies, une grande tribune pour la maîtrise, les orgues et, éventuellement, des instrumentistes. En tête de la composition, confrontant un jardin où subsistent quelques arbres vénérables, dont l'un sert actuellement de clocher à la chapelle existante, la sacristie sacramentelle précédée de la salle des mariages, et la galerie des confessionnaux.

Les confessionnaux permettent au confesseur un séjour agréable. Assis dans une niche centrale, aérée et éclairée par une petite fenêtre ouverte sur le jardin, il a devant lui une petite table où il peut poser quelques livres pour meubler les temps d'attente; de chaque côté, une logette de pénitent comportant un prie-Dieu et un abat-son: cet abat-son est constitué par un ellipsoïde en matière moulée dont le premier foyer se trouve à proximité du point d'émission de la parole et l'autr proche de l'oreille du confesseur. Ce dispositif assure un audition parfaite et une discrétion totale.

CONSTRUCTION.

La construction comportera des fondations sur puits pou les parties sur carrière, et au sous-sol des murs de périmètr formant soutènement, en maçonnerie de moellons. La super structure comprendra une ossature en béton armé avec diver modes de remplissage. Le clocher sera en briques; la croi le surmontant en serrurerie; la couverture des coupoles e ardoises; la façade sur rue sera en pierre de taille; éclairag intérieur indirect; chauffage par air pulsé.

DÉCORATION.

A l'intérieur, une seule effigie sculptée en plein relief tout effet plastique étant concentré sur celle de Jésus ouvrier au pourtour, les panneaux du chemin de croix en céramiqu ou en mosaïque; la grille du chœur en bronze; celle du pourtou et la balustrade de descente à la crypte en fer forgé.

A l'extérieur, grande sobriété d'effets. A une époque où l multiplicité des effets graphiques de la rue (affiches, publicit lumineuse, vitrines) surclasse toute iconographie sacrée, d'au tant plus que celle-ci prend un caractère archéologique, il sem ble inutile de tenter d'attirer l'attention des passants par la déco ration de la façade. De simples inscriptions gravées et colorées des textes sacrés me semblent devoir porter plus loin par l semence qu'elles déposeront dans le souvenir du passant qu les lit. Le seul appel plastique serait un grand Christ plac au pied du clocher.

Dans son ensemble l'église reflètera une certaine austérité Il me plairait d'encourir le reproche d'avoir été pauvre et dé pouillé, l'austérité ne signifiant pas déficience. Mais, ainsi qu la simplicité qu'elle comporte, mettant au contraire en valeu les rapports majeurs qui sont à la base de l'expression archi tecturale forte, elle s'apparente au laconisme dans l'expressio verbale qui ramasse en quelques mots l'essentiel de la pensé au détriment des développements accessoires, parasites, pour rais-je écrire; car l'attention qu'on peut accorder à une œuvr ayant sa limite, celle-ci doit se porter sur un texte simple, syn thétique, qui permette de saisir l'intention de l'auteur et le sen de l'œuvre, alors que l'attention se divise, s'émousse devan une trop grande diversité. On peut parfaitement parler de r chesse et de simplicité tout ensemble, il s'agit de s'entendr sur les définitions.

G.-H. PINGUSSON.

Notes d'atelier

Tissage

Il eût été intéressant dans ces quelques notes de parler 'une façon précise des premiers efforts qui ont été tentés de os jours pour la rénovation du tissage à la main. Il y a des oms qu'il serait seulement juste de citer. Le peu de place ont je dispose m'oblige à omettre cette partie en somme histo-ique. Je crois toutefois utile et juste de rappeler ce que le ssage doit à une Hélène Henry, à un Lhuer qui, en revenant des techniques primitives après cette ère de complication et 'habileté, dues surtout aux métiers Jacquard, nous ont réappris ı beauté des matières simples. Nous devons, d'un autre côté, Micheline Laurent-Pingusson des recherches d'ordre plastique ui sont à la base des réalisations actuelles. La photographie e rendrait pas la valeur de certains linges d'église exécutés ar Micheline Laurent-Pingusson, nous donnons seulement la eproduction de deux tapis de prière. Je me bornerai à quel-ues réflexions d'ordre pratique.





Deux tapis de Micheline-Laurent Pingusson. Photos L. Blaise.

On commence à revoir aujourd'hui des métiers à tisser. Est-ce qu'il faut voir là un symptôme d'une renaissance artisanale, qui pourrait être, en effet, souhaitable pour diverses raisons ? Je pense qu'avant de se prononcer sur le sens exact de ce mouvement, encore incertain, il est curieux de noter où se recrutent nos nouveaux tisserands. Il est bien certain que nous ne reverrons plus cet ouvrier tisserand du XIXe siècle qui tissait laborieusement pour de petites manufactures des métrages de série. Celui-là ne peut lutter avec la machine, et faut-il le regretter?

Les métiers à tisser, comme tous les ateliers d'artisans contemporains, sont destinés à une production de qualité. C'est pourquoi il faut tout de suite mettre en garde les néophytes et particulièrement les femmes (ce sont elles d'ailleurs qui pratiquent le plus souvent aujourd'hui le tissage à la main) contre un certain côté « ouvrages de dames » qu'encourage dès maintenant, il faut le dire nettement, la mise en vente dans les grands magasins et les expositions, de métiers pauvres, beaucoup trop simplifiés, et avec lesquels il est impossible non seulement de faire des travaux importants, mais même des choses de qualité. Leur laideur même et la pauvreté de la matière employée pour leur fabrication sont déjà une indication à ce sujet.

Le métier à tisser n'est pas une diversion au tricot et il n'est pas destiné non plus à concurrencer une production industrielle. Son domaine propre est beaucoup plus intéressant. Il permet de réaliser des tentures et des vêtements particulièrement précieux. La recherche des belles matières, je ne dis



L. Nencki. Antependium. Photo Boissonnas.

pas forcément des matières rares, doit toujours être la préoccupation essentielle du tisserand. L'assemblage de ces matières, leur composition, le choix des couleurs, ont évidemment une grosse importance. En somme, le tisserand d'aujourd'hui doit avoir une formation artistique. Formation individuelle dans des pays comme le nôtre où malheureusement les traditions artisanales sont rompues. Mais on doit désirer vivement que par la diffusion des bons métiers — j'insiste à nouveau sur ce mot — le goût de la production artisanale se répande et qu'avec lui le goût tout court reparaisse. Ce goût très sûr des gens qui n'ont pas été déformés par le faux luxe et qui aiment vraiment l'œuvre de leurs mains.

S'il est une destination toute naturelle pour des étoffes tissées à la main, c'est bien le culte religieux. Vêtements sacerdotaux, linges d'autel, courtines, antépendiums, bannières, tentures de toute sorte, on aimerait ne voir dans l'église que des œuvres vraiment authentiques. Sans doute peut-on confectionner des tentures et vêtements de caractère artistique autrement qu'en tissant. Les tapisseries, les broderies, les dentelles, qui sont des travaux de beaucoup plus longue haleine, ont ici évidemment leur place. Mais les réussites y sont peut-être plus difficiles ou alors entraînent à des dépenses beaucoup plus importantes. Cela ne fait aucun doute pour les tapisseries de haute lice, qu'on souhaiterait voir tout de même quelquefois commandées pour quelques églises riches. Le cas de la broderie est plus délicat. On a passé tant d'heures et de jours pour des travaux dont l'exécution pouvait être parfaite mais dont, malheureusement, la composition était lamentable! Il a vraiment fallu le talent de quelques artistes d'aujourd'hui pour nous réconcilier avec un art demeuré si longtemps routinier et si accueillant au mauvais goût.

Le tissage se défend mieux sous ce rapport. Il n'invite pas à des décorations aussi compliquées. Il a, par sa nature même, plus d'unité que la broderie, il n'est pas une application sur un fond. C'est par le mélange même de la chaîne et de la trame qu'on doit obtenir les effets d'ordre décoratif. Ces effets peuvent atteindre une grande richesse. On l'a vu par l'exposition de certaines tentures suédoises ou finlandaises d'une distinction et d'une délicatesse de couleurs étonnantes. Mais même si les recherches décoratives sont plus sommaires, elles nous heurteront difficilement. Je pense qu'à moins de dispositions spéciales, on ne peut faire de choses laides en tissage (1). Heureux art qui porte en lui-même ses corrections!

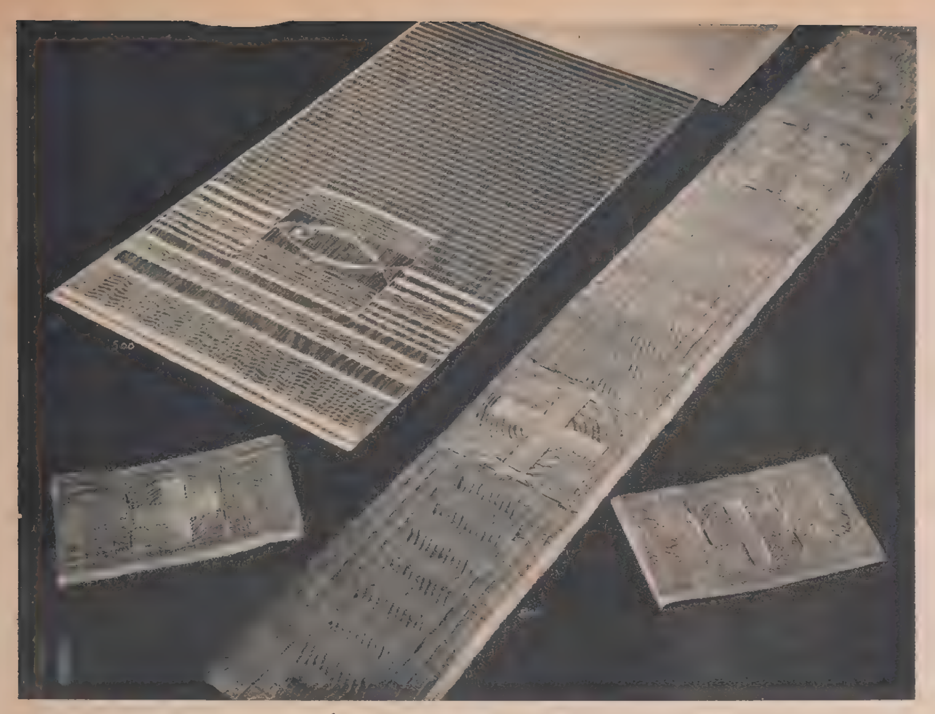
J'ajouterai que dans notre conception actuelle de la décoration et si l'on tient compte du goût que nous avons pour la simplicité des lignes et pour les belles surfaces, une tenture ou un vêtement d'une matière toujours belle, mais sobre et sans relief, devrait nous plaire très particulièrement.

Janie PICHARD.

(1) Mais ces dispositions, hélas, sont-elles rares ?... (N.d.l.R.)



L. Nencki. Photo Marc Vaux.



Œuvres de Mme Chabert-Dupont. · Photos F. Harand

Dentelle

La dentelle, tissu léger, ajouré, fait de dessins, dont la chaîne et la trame sont créées de toutes pièces par les doigts habiles de patientes ouvrières, était autrefois la première et la plus florissante industrie de notre pays.

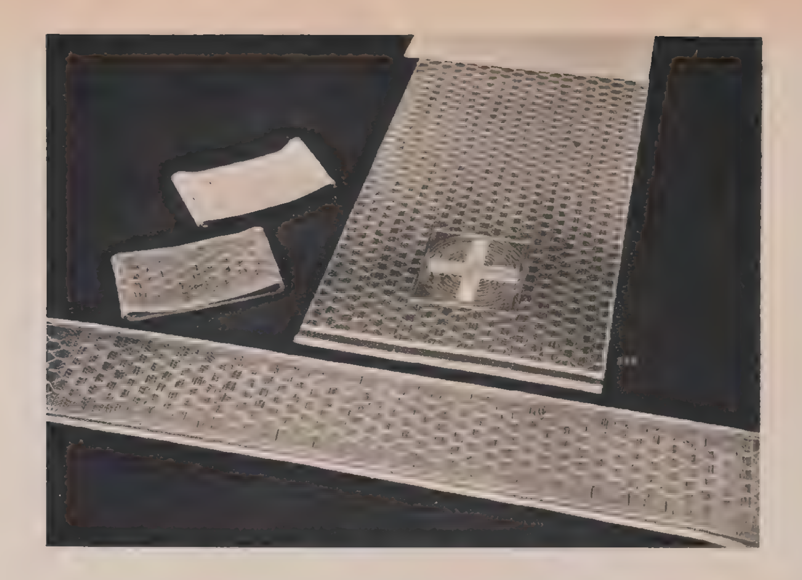
La dentelle était partout à l'honneur: dans les églises, ornant les vêtements sacerdotaux et le bord des nappes d'autel; agrémentant les vêtements royaux et ceux des grands seigneurs de jabots, de cols, de poignets et de flots sortant des manches; garnissant les tables de nappes somptueuses et les lits de courtines et de draps fins terminés par des entre-deux merveilleux, etc., etc...

Les plus grands artistes en composaient les dessins et des femmes pouvaient passer leur vie entière au travail d'une seule de ces pièces admirables dans laquelle passait toute leur âme, tous leurs rêves.

Avec l'évolution de la vie moderne, un peu chaque jour, la dentelle s'est vue repoussée de la vie, reléguée au fond de vieux coffrets d'où, seuls, ses fervents admirateurs en sortent parfois des fragments qu'ils regardent et palpent avec joie et regrets.

Et pourtant je ne crois pas — nous ne croyons pas, nous autres denteliers, amoureux de notre art — que la dentelle soit morte à tout jamais. Elle est quand même un peu de rêve pour beaucoup, elle est ce je ne sais quoi de subtil, de léger qui adoucit la sécheresse d'un tissu et qui le termine, elle est le trait d'union vaporeux qui relie un objet à un autre.





Il faudrait peu, bien peu de chose pour la faire revivre, et ce peu de chose serait une adaptation meilleure à nos besoins grâce à un dessin plus en rapport avec nos goûts actuels et les choses qui nous entourent.

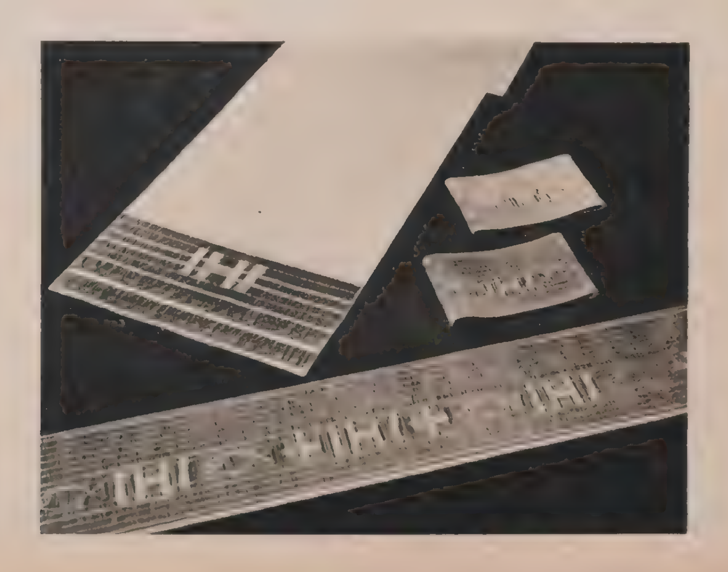
C'est dans nos églises que la dentelle tient encore une très grande place dans l'ornementation des nappes d'autels et des vêtements sacerdotaux. Mais là, plus encore peut-être qu'ailleurs, la dentelle aurait besoin d'évoluer, car si l'on trouve encore mais très rarement de jolies pièces anciennes créées spécialement pour l'endroit qu'elles occupent ou le vêtement qu'elles ornent, combien davantage rencontre-t-on de nappes d'autel et d'aubes ornées de dentelles quelconques qui sont seulement une finition au linon, œuvres de patience et de bonne technique, mais dentelles dont l'ornementation n'est nullement en rapport ni avec le lieu, ni avec le vêtement sacerdotal.

Il serait pourtant très facile de créer un dessin liturgique fait d'un décor où l'ornement symbolique tels que la croix, les trois cercles, le poisson, la colombe, etc., formerait le motif dans un fond géométrique composé d'ornements très simples en reprenant l'idée des ornements des églises primitives et en cherchant les proportions les plus pures. Pour cela toutes les techniques donneraient d'excellents résultats à condition de servir un dessin très étudié.

Pour ma part, j'aimerais voir, surtout dans les églises modernes, les dentelles des nappes former davantage un ensemble avec l'architecture de l'autel, et les dentelles des aubes formées d'ornements plus hiératiques qui, tout en enrichissant le vêtement, en augmentent encore le caractère de noblesse.

A. CHABERT-DUPONT.

Les belles réalisations de Mme Chabert-Dupont, dont on voit ici des exemples (cf. *L'Art Sacré*, n° 5, nov. 1935, pp. 28-29), prouvent combien elle a raison de souhaiter qu'une part demeure faite à la dentelle dans la paramentique religieuse. Nous serions volontiers plus larges quant au choix des motifs; il ne nous paraît pas nécessaire que ce soient des symboles liturgiques. Ceux-ci risquent du reste de tourner vite à la formule routinière.



Sur le choix d'un Orgue sur le choix d'un facteur

Lettre ouverte à un Doyen perplexe

X..., le 15 octobre 1938.

Monsieur le Doyen,

VOTRE intention, me dites-vous, est de doter votre belle église d'un orgue: vous disposez d'une *soixantaine de mille francs*. Permettez-moi de vous féliciter de l'emploi que vous désirez faire de cet argent. En votre lieu et place, combien eussent enrichi leur sanctuaire de statues peinturlurées, de garnitures d'autel dites modernes, ou d'une chaire à prêcher en « bois sculpté »! Votre dessein est de suivre les directives de l'encyclique pontificale: faire chanter la foule, — faire prier sur de la beauté. Que voilà un noble but! Votre maître de chapelle, ajoutez-vous, partage vos idées; artiste vibrant et qui sait se donner, il compte utiliser, au cours des offices, la chorale qu'il a formée, mais il veut — et je vous félicite de lui avoir fait partager votre façon de voir — faire participer de plus près les fidèles aux cérémonies, et à l'orgue rendre la place qui doit revenir à « *l'instrument roi* ».

Il est évident que le modeste harmonium dont, jusqu'alors, vous faisiez usage ne saurait plus suffire; il est tout naturel, par contre, que vous songiez à utiliser la tribune — modeste, sans doute — que votre vénéré prédécesseur fit construire au fond du transept sud de votre église. L'instrument que vous allez y ériger doit, en effet, répondre à plusieurs fins: il servira de soutien à la maîtrise, accompagnera la foule et tiendra lieu de soliste. N'ayez donc aucun scrupule à lui réserver cette place, car si je me souviens bien de votre église, vous ne disposez derrière l'autel majeur que d'un emplacement réduit, et vous auriez une certaine difficulté à loger là tous vos chanteurs. D'autre part, entendrait-on suffisamment l'instrument du fond de la nef? Votre chance est grande, au contraire, d'avoir un transept fort peu profond (une seule travée si j'ai bonne mémoire). Sachez en profiter: de la tribune votre maître de chapelle domine le chœur, les deux bras du transept et une grande moitié de la nef. Placé à mi-hauteur entre sol et voûte, l'instrument s'imposera d'autant mieux et remplira l'église. *Les questions d'acoustique*, croyez-moi, ne sont pas à dédaigner, et si vous ne disposiez ici d'une tribune toute installée, je vous aurais conseillé de faire venir un expert facteur qui, muni de plusieurs tuyaux d'orgue, les eût fait « parler » ici et là en votre sanctuaire, afin de déterminer plus sûrement et plus scientifiquement la place qu'il y aurait lieu d'assigner au corps sonore de plus de 500 tuyaux que vous allez constituer...

Je passe à la seconde de vos questions: *de quelle importance doit être cet orgue?* Vous connaissez la somme dont vous pouvez disposer: 60.000 francs, mais je pressens vos hésitations. Elles se ramènent à ceci: *à quel facteur confier le travail?* Vous avez déjà demandé plusieurs devis et vous avez bien fait. Mais les réponses qui vous ont été adressées vous engagent... à réfléchir et à prendre conseil, tant sur la composition du futur instrument que sur le système de traction à adopter, le buffet, le moteur électrique, etc. Un facteur vous propose un orgue pneumatique à deux claviers expressifs, fausse montre et douze jeux; un autre voudrait vous faire profiter d'une « occasion »; le troisième vous parle d'un orgue mécanique de sept jeux; le quatrième d'un orgue électrique à cinq jeux réels, mais douze registres... Sur ces différents devis, vous voulez bien me consulter.

Je vous répondrai avec franchise: en règle générale, il faut d'abord choisir un facteur qui offre toutes garanties d'honnêteté, de conscience et de probité artistique; un facteur qui ait fait ses preuves tant dans des travaux de restauration que de construction, un facteur qui porte un soin tout particulier à l'harmonisation des jeux. Sur ce dernier point, ne craignez pas de vous montrer difficile, voire très exigeant. Ces renseignements acquis, n'hésitez pas à soumettre à *une commission de deux ou trois organistes* les différentes propositions que pourrait vous faire l'organier. Au besoin, — et je crois la solution préférable — sollicitez de ces organistes une composition que vous discuteriez avec eux et que vous soumettriez au facteur. La réussite d'un orgue réside et dans sa composition

et dans sa mise en harmonie et dans la précision de son attaque.

Dans le cas présent, je me permets — puisque vous me faites l'honneur de me demander un avis personnel (mais je peux me tromper: n'hésitez pas à recourir aux offices d'un autre organiste) — je me permets de vous mettre en garde contre la traction pneumatique (oh! les retards!), contre l'abus des claviers expressifs (à mon avis, le clavier de *grand orgue* doit toujours sonner à l'air libre), contre les dédoublements de jeux (erreur manifeste, qui consiste à partir d'une flûte de 8 et à en extraire, par un quelconque artifice, un 4 pieds, un 2 pieds, un nasard, une tierce), contre les emprunts d'un clavier à l'autre. Que vous adoptiez le système électrique ou le système mécanique, n'hésitez pas à exiger des jeux *réels:* une exception *seule* pourra confirmer cette règle; à la pédale, faites dédoubler le 16 pieds en jeux de 8 et 4 pieds. D'autre part, méfiez-vous des « occasions » — séduisantes quant au prix — mais susceptibles de vous réserver bien des surprises: si vous adoptiez cette solution, faites au préalable examiner l'« occasion » par un organiste *et* un expert facteur.

Ceci dit, je réponds à votre nouvelle question: *quelle composition donner à l'orgue?* Aucune de celles qui vous ont été proposées. Vous pourriez, dès maintenant, prévoir un orgue mécanique ou électrique de 13 jeux (15 registres), quitte aujourd'hui à vous en tenir à un premier palier (7 ou 8 jeux) représentant à peu près 60.000. Voici la composition que je vous propose:

Grand orgue - 61 notes
- Montre 8 *
- Bourdon 8 *
- Prestant 4 *
- Plein jeu 4 rangs *

Récit expressif - 61 notes
- Cor de nuit 8 *
- Dulciane 8
- Flûte 4
- Flûte 2 *
- Nasard 2 2/3
- Tierce 1 3/5
- Hautbois 8 *
- Chalumeau 4

Pédale - 32 notes
- Soubasse 16 *
- Bourdon 8 — par dédoublement
- Flûte 4

2 tirasses - 1 accouplement.

J'ai marqué d'un astérisque les jeux que vous pourriez dès maintenant commander. Le reste viendrait en son temps et suivant vos moyens financiers.

Vous me demandez si je crois nécessaire de doter un tel orgue des multiples combinaisons que certains facteurs vous proposent et vous présentent comme indispensables. Quant à moi, je ne crois pas ici à l'utilité d'un appel d'anche, ni d'une octave grave, ni d'un crescendo (orgue électrique), ni d'un *tutti*. Ce serait là gaspiller votre argent. Je crois, par contre, beaucoup plus utile, dès que l'instrument vous sera livré, de le fair expertiser en détail par plusieurs organistes, et de passer, dès sa construction, avec le facteur, un contrat pour son entretien. Et par *entretien,* j'entends non seulement cet accord semestriel dont se contentent trop souvent certains membres du clergé; mais, en outre, une vérification annuelle des principaux rouages de l'instrument, et tous les dix ans une remise en harmonie plus sérieuse de ses jeux de fonds. Il va de soi qu'il est nécessaire de *faire appel toujours au même facteur.*

Procurez-vous un moteur électrique, soit; mais n'oubliez pas qu'à la campagne comme à la ville, et le Dimanche surtout, l'électricité peut venir à manquer. N'hésitez donc pas à faire adapter à l'instrument une soufflerie à bras.

La question du *buffet* vous tracasse. Eh bien, Monsieur le Doyen, quant à moi, je ne vois pas en votre église la nécessité d'un meuble dont la prétention n'aura d'égal que l'encombrement. Entendons-nous, je me contenterai d'un simple bâti de chêne ciré servant à dissimuler les mécanismes, la soufflerie, bâti supportant les sommiers sur lesquels les tuyaux habilement disposés serviraient d'éléments décoratifs, ainsi qu'il appert dans le projet n° 4 que vous me soumettez. Simplicité, bon goût, économie.

Quant à la place à assigner à la console, je n'hésiterai pas, pour l'usage que vous voulez faire de cet orgue, à la mettre « en fenêtre », soit face à l'instrument, l'organiste, du haut de la tribune pouvant suivre très facilement et les célébrants au maître-autel, et la foule qu'il aura mission d'accompagner.

Quelques *recommandations d'ordre technique* pour finir, et dont je m'excuse, mais je crois qu'elles ont leur intérêt. Demandez au facteur des pressions basses, exigez de belles tailles de tuyaux, et surtout montrez-vous difficile quant à l'harmonisation des *mixtures:* ici, le *plein jeu,* le *nasard* et la *tierce.* Un organiste saura vous donner la composition du plein jeu (je le verrais de 4 rangs et commençant au 1 pied).

Un détail encore: n'omettez pas d'acquérir *un extincteur* en cas d'incendie, et faites-le immédiatement placer à la tribune, non loin de l'orgue.

Heureux si j'ai pu vous être de quelque utilité, je vous prie d'agréer, Monsieur le Doyen, avec l'espoir de voir bientôt réaliser en votre paroisse l'instrument auquel vous songez, l'expression...

R. C.
Organiste de la Cathédrale de X...

Pour copie conforme:

NORBERT DUFOURCQ.



Altdorfer. Crucifixion. Retable de St-Florian, 1518. Photo « Die Neue Saat ».

CHRONIQUES

Le quatrième centenaire d'Altdorfer à Munich

Albert Altdorfer (1480-1538) est l'un de ces grands artistes, contemporains ou prédécesseurs immédiats de Grünewald et de Dürer, que nous avons tort d'ignorer, car avec eux, l'art allemand, fidèle à l'esprit chrétien et occidental, accède pour la première fois à des valeurs universelles et nous offre, quoi qu'en disent ou en pensent certains théoriciens d'aujourd'hui, un visage d'autant plus germanique qu'il est plus naïvement et profondément humain.

Pour commémorer le quatrième centenaire de la mort d'Altdorfer, qui fut un bourgeois et même un notable de Ratisbonne, la pinacothèque ancienne de Munich a organisé l'exposition de peintures, gravures, dessins d'Altdorfer, la plus importante qui ait jamais été réunie. Le musée de Munich possédait quelques-uns de ses panneaux les plus célèbres; on y a joint des œuvres venues d'Allemagne centrale et d'Autriche, qui ont été pour la circonstance étudiées de plus près, remises en état, restaurées, avec une hardiesse devant laquelle, nous autres Français, nous restons un peu effarés: des jus brunâtres disparaissent et font place à des couleurs violentes, des fonds de paysage s'effacent pour restituer des fonds d'or uni, des personnages changent de costume, d'attributs ou de posture... Quoiqu'il en soit, la grandeur et la diversité du maître ne sauraient échapper ici aux plus distraits.

Il est plus facile de dire qu'Altdorfer est la suprême floraison et le couronnement de l'école de peinture danubienne que de déterminer ce que fut cette école. L'Allemagne du XVᵉ siècle a été, semble-t-il, un milieu de vie spirituelle intense, mais âpre et déchirée. Les artistes, qui travaillent pour une bourgeoisie, un patriciat de marchands nouvellement enrichis, sont tout d'abord des artisans de notoriété régionale, qui vivent de la tradition, qui ont vu sans doute quelques panneaux flamands, quelques gravures italiennes, mais qui poursuivent

avant tout l'expression la plus intense de leurs passions et de leurs angoisses profondes. C'est le milieu de Grünewald, qui est plus jeune qu'Altdorfer de quelques années, de Cranach l'ancien, de Luther et de la réforme chrétienne.

Cette violence exaspérée, les œuvres de jeunesse d'Altdorfer l'expriment naïvement : les bourreaux grimacent, la Vierge de pitié se tord les bras, les larrons crucifiés s'écroulent et se crispent, le Christ ruisselle de sanie ; ainsi les crucifixions de Cassel et de Saint-Florian. Mais déjà une personnalité autonome se fait jour : le visage et le corps de Jésus sont intacts, d'une pureté presque classique ; Saint Jean ou Sainte Marie-Madeleine tournent le dos au spectateur, ainsi l'expression de désespoir de leur visage est esquivée. Puis une recherche de l'étrangeté, de l'arabesque étonnante, nerveuse et subtile, dans le costume des personnages et dans leur attitude, ainsi la Marie-Madeleine du retable de Saint-Florian, qui a l'air costumée en peau-rouge et, dans le même panneau, l'extraordinaire profil de soldat casqué, à barbiche effilée, ou le bourreau tzigane portant une moustache brosse. Enfin l'importance et l'interprétation du paysage. A Saint-Florian les arbres sont déjà ces étranges et attachantes végétations déchiquetées, qu'on a fort justement, ces temps derniers, rapprochées des créations des artistes chinois ou japonais. Le Jardin des Olives offre des effets d'éclairage nocturne, qui s'apparentent, comme ceux de Burgkmair, à Greco. Ici, vraiment, il n'est plus permis de parler de la lourdeur et de la grossièreté germaniques.

C'est par l'importance de plus en plus grande accordée au paysage et au décor, par leur interprétation, leur atmosphère féerique, que la personnalité d'Altdorfer s'affirme le mieux. Panthéisme ? Pourquoi pas — la mollesse parfois doucereuse des personnages et des scènes nous le suggérait plutôt — pourquoi pas la mélancolie, retrait instinctif du chrétien, qui, ayant éprouvé que l'humanité pécheresse est laide, lui préfère la solitude ou la musique silencieuse et raffinée des lignes, des arabesques, des figures sans nom ? La poésie du Saint Georges de Munich, perdu dans un sous-bois immense, ou de la naissance de la Vierge : le lit de Sainte Anne est perdu au fond d'un chœur de cathédrale gothique à la voûte de laquelle tournoient des rondes d'angelots — cette poésie a été galvaudée par le romantisme du XIXe siècle. Elle n'en est pas moins authentique et, chez un Altdorfer, elle coule de source.

Les dessins à la mine de plomb, à la plume, à la craie blanche sur papier gris, les aquarelles rallieront sans aucune explication préalable tous les amateurs d'aujourd'hui. L'exposition de Munich en groupe près de quatre-vingts, dont quelques-uns sont des chefs-d'œuvre uniques d'intensité et d'étrangeté dans l'invention.

Il y a dans la vie d'Altdorfer, comme dans celle de plusieurs de ses grands contemporains, une énigme et un drame spirituel. Il meurt en 1538 ; la dernière peinture que nous connaissions de sa main est de 1531. Avait-il renoncé à peindre ? En tous cas, vers la fin, les sujets religieux disparaissent complètement. Son testament paraît être l'extraordinaire bataille d'Arbelles du musée de Munich, un Breughel, transfiguré par un renaissant italien. On pense qu'Altdorfer avait adhéré à la Réforme, mais qu'écœuré des luttes civiles, il s'était retiré de la vie publique. Nous préférons nous souvenir qu'en 1510, il inscrivit sous une madone exécutée de sa main : « Albrecht Altorffer, peintre de Ratisbonne, pour le salut de son âme, te consacra ce présent, Sainte Vierge Marie, d'un cœur très fidèle ».

ALBERT GARREAU.



Altdorfer. Agonie au Jardin des Oliviers, Retable de St-Florian. (Die Neue Saat).



Caravage. La Vocation de St Matthieu. Rome, St-Louis des Français. Ph. Alinari (G.B.A.).

L'ART CHRÉTIEN APRÈS LE CONCILE DE TRENTE

ET LE RÉALISME DE CARAVAGE

La GAZETTE DES BEAUX-ARTS de juillet-août 1938 a publié un article de M. Pierre Francastel dont la portée dépasse singulièrement ce qu'annonce le titre : « Le Réalisme de Caravage ». C'est une thèse. Et nous devons y prêter attention, tant à cause de ce qu'elle apporte à l'histoire de l'art sacré et à la compréhension même du génie chrétien dans son expression artistique, qu'en raison de l'esprit dans lequel ces questions sont abordées.

Ces derniers temps les manuels d'histoire de l'art présentaient ainsi les choses : le Concile de Trente a tué l'art du moyen âge, ses cycles iconographiques amples et complexes et son caractère humain, populaire. La réaction du Concile contre les superstitions et aussi la défiance qu'il a imposée envers les égarements de la piété trop individuelle ont déterminé une période de rigorisme et de froideur qui s'étend environ de 1545 à 1575, « reflétant l'esprit de l'inquisition ». Puis, après 1580, l'art nouveau, issu du Concile, « se serait épanoui, dans un éclat de luxe et d'orgueil, sous l'influence d'un nouveau sentiment de confiance et de joie, né du double essor politique et religieux de la papauté réformée — et, pour ainsi dire, elle-même rassurée — et de la Société de Jésus ». Pour M. Werner Weisbach, il y aurait eu entre les deux époques de la Contre-Réforme, un développement continu, qui est celui de l'art baroque, et le Concile en aurait bien été l'inspirateur. Pour M. Peusner, il faudrait opposer deux arts, l'un que l'on appelle le « maniérisme », représenté par l'église du Gesu, par exemple, et qui correspondrait bien à « l'esprit sévère et formaliste des Pères du Concile », l'autre, le vrai « baroque » qui est en réaction contre cet esprit.

M. Francastel pense très heureusement qu'il ne faut pas schématiser de la sorte, prendre le maniérisme, le baroque, pour des êtres réels. Selon de telles conceptions, Caravage apparaît comme un isolé, un phénomène étrange. Il vient troubler la belle unanimité qui règne dans l'art de la Contre-Réforme à la fin du XVI[e] siècle. M. Francastel montre que les choses sont beaucoup plus complexes et que le réalisme de Caravage, en ses divers aspects, l'apparente à ses prédécesseurs et à beaucoup de ses contemporains. Pourquoi donc Caravage a-t-il rencontré tant de résistance, particulièrement de la part des ecclésiastiques ? C'est, répond M. Francastel, que, « séduit par le caractère humain, populaire, de l'Evangile », il était en somme « fidèle à la vraie tradition du moyen-âge, qui s'est efforcé de mettre la religion chrétienne dans l'intimité de la vie journalière ». Or le Concile de Trente, qui a canalisé et réduit le courant mystique et populaire, a déterminé un « courant conformiste et intellectuel qui, progressivement, l'emporte dans l'Eglise et dans l'art chrétien comme dans l'humanisme ». « Cet humanisme transformé en un rationalisme formel » est « la source évidente de l'académisme artistique, comme du classicisme littéraire » ; il s'accorde avec le conformisme religieux pour développer l'art chrétien dans les sens du maniérisme, des conventions, de l'allégorie, de la peinture de genre et pour rejeter un Caravage. Rupture de l'orthodoxie religieuse et du classicisme scolaire d'avec la vie. Non point que Caravage soit isolé de son temps, au contraire, car le Concile est loin d'avoir triomphé partout et le siècle demeure bien vivant. Non point qu'il manque d'esprit religieux, mais il a l'esprit des saints, qu'oppresse



Ecole de Caravage. La Vierge et Ste Anne. Rome, galerie Spada. Photo Anderson.

la lettre des nouveaux dogmes académiques avec lequels on a solidarisé les dogmes religieux. « Le conflit est entre l'art de Caravage et l'orthodoxie jésuite et non entre Caravage et le siècle ».

Si l'on prend les choses à fleur d'histoire, pour ainsi dire, l'exposé de M. Francastel me paraît bien correspondre en gros à la réalité. Au lieu de nous rebiffer, nous devons, catholiques et particulièrement ecclésiastiques, y réfléchir. C'est bien le XVIe siècle, l'époque critique où meurt, « peut-être à tout jamais, la tradition d'art religieux du moyen âge », c'est-à-dire d'« un art religieux populaire et vrai ». Et la cause en est certainement dans le développement d'un art officiel, scolaire, conventionnel, où les ecclésiastiques, du haut en bas de la hiérarchie, ont eu le tort de voir l'art par excellence, l'art tout court. Il s'établit une sorte de bon ton de l'art, que bientôt juge seul honnête et chrétien tout ce qui est officiel, y compris les ecclésiastiques. Un vigoureux tempérament comme Caravage est rejeté. Il est bien certain que les ecclésiastiques ont égaré l'art chrétien, en l'identifiant avec l'académisme qui naît alors (plus tard avec le néo-gothique — aujourd'hui, attention de ne pas le limiter à quelque tendance que ce soit !)

Ce serait une étude passionnante d'observer les débuts de ce compromis, dont nous voyons aujourd'hui les effets lamentables. M. Francastel en évoque quelques aspects. Malheureusement sa thèse est trop systématique et il lui manque de connaître les profondeurs diverses de la vie de l'Eglise, ses complexités. J'ai dit qu'il reste à fleur d'histoire parce qu'il ne se rend pas compte de ce qu'est un Concile œcuménique pour la chrétienté ; même le simple historien de la civilisation, de la psychologie humaine, des formes d'art doit le considérer plus profondément que sous son aspect disciplinaire et comprendre surtout qu'il est d'un autre ordre que les goûts artistiques. Je ne nie pas du tout son influence sur eux, et tels peuvent être les facteurs humains qui s'interposent, que cette influence dévie nécessairement jusqu'à ce qu'elle atteigne la vie artistique, de sorte qu'en fin de compte elle puisse paraître néfaste à l'historien. Mais alors que l'historien étudie ces facteurs humains, ce sont eux qui sont les causes adéquates de ce qu'il déplore, ce n'est pas le Concile. L'historien doit essayer de comprendre que les dogmes définis par un Concile ne sont pas pour les croyants des consignes qu'ils subissent et qui les restreignent mais des vérités qu'ils assimilent et dont ils vivent. Evidemment, tant qu'on n'en vit pas soi-même, cette assertion paraît plus ou moins invraisemblable, mais enfin l'historien peut faire un effort de sympathie qui lui évitera les plus fortes incompréhensions ; il peut se mettre, au moins par hypothèse, dans l'état d'esprit d'artistes chrétiens et de leurs clients.

Alors, il se gardera d'établir une simple équation entre la vie originale de l'art et la religion personnelle et vivante. Inversement, à un art médiocre ne correspond pas exactement une vie spirituelle intérieure. Des saints aiment des fadeurs et sont choqués par ce qui correspond plastiquement le mieux à leurs tendances spirituelles. On ne doit pas oublier non plus que l'art officiel avec lequel les ecclésiastiques se solidarisèrent excessivement (comme la plupart de leurs contemporains) demeura si grand, au moins en ses maîtres, pendant plus d'un siècle, qu'on ne peut pas sans réserves le traiter d'académisme, — avec un Maderne, un Bernin, un Zurbaran, un Rubens, un Dominiquin, un Poussin, — et il était animé d'un esprit religieux véritable, qu'il ne faudrait pas méconnaître. Ce n'est que peu à peu que l'affadissement gagna et submergea tout. Il est vrai qu'il était visible dès le début. Sans doute, dans ce mouvement, la Compagnie de Jésus eut-elle une influence considérable, mais ce fut en grande partie pour cette simple raison qu'elle avait l'activité la plus étendue ; je sais bien que son esprit même risquait d'engager à un conformisme académique, en art comme dans le reste, mais ici encore la justice oblige à tenir compte des facteurs humains qui font dévier dans les conséquences lointaines l'esprit authentique qu'on ne doit pas rendre purement et simplement responsable. On pourra remarquer d'ailleurs que les Ordres religieux les plus opposés alors à la Compagnie attestèrent les mêmes tendances artistiques, et de même les séculiers, les laïcs, pieux ou non. C'était un goût général.

On le sait trop, nous sommes les premiers à déplorer ce conformisme académique et ecclésiastique, cette naissance d'un art bien pensant, ce refus de toute vie jaillissante qui, n'étant plus accueillie dans l'Eglise, va de plus en plus se laïciser. Le fait de cette laïcisation est patent déjà chez Caravage. Son réalisme est souvent bien cru et sec, bien vide d'émotion religieuse. Je pense que ce manque de sens religieux explique pour une grande part le peu de faveur que Caravage a rencontré ; on devrait tout simplement en convenir et ne pas le considérer comme un spirituel. Cela ne nous empêche pas du tout d'applaudir à son effort, si naturel, si direct, si heureux pour voir les scènes de l'histoire sacrée dans leur intense réalité, le publicain Lévi, par exemple, désigné par le geste du Christ qui passe, ou la petite Sainte Vierge tellement appliquée à apprendre le crochet sous le regard attentif de sa mère. Toute vérité authentique est chrétienne, le Verbe s'est fait chair, et il faut que les ecclésiastiques et le public pieux fassent de nouveau accueil à ces réalités familières et vives de l'Evangile. Mais il ne faut pas les opposer aux dogmes, comme si ceux-ci étaient des abstractions. M. Francastel devrait avoir quelques indices de sa méprise ; le plus frappant est qu'il donne comme exemple de « dogmatique », en l'opposant aux sentimentaux et spirituels, le très spirituel et sentimental saint Bernard. Il est bien frappant aussi que M. Francastel ne dise pas que, dans l'art du moyen-âge, le sens direct de la vie allait de pair avec un sens théologique qui ne s'est pas moins émoussé que cet amour de la réalité. Il faut tenir les deux bouts de la chaîne.

Nous devons nous attendre de plus en plus à voir les questions relatives à l'art chrétien traitées de la sorte. Les historiens et les critiques se prononcent en matière de foi, avec une assurance toujours plus grande, en ignorant toujours plus ce que c'est que la foi. Ils expliquent les réactions des croyants d'une façon que les croyants récusent, n'entrant pas dans les sentiments authentiques de l'âme chrétienne, y projetant leurs propres catégories. Cet article de M. Francastel est certainement l'amorce ou le résumé d'un grand travail ; prévenons-le donc de ne pas vicier ce travail par des contre-sens. Qu'il en croie un dominicain, petit-neveu des inquisiteurs : les catholiques ne voient nullement « dans l'observation du monde sensible un danger, le danger suprême ». Avec de telles idées on se ferme à la compréhension de l'art chrétien qui devient plein de pseudo-contradictions.

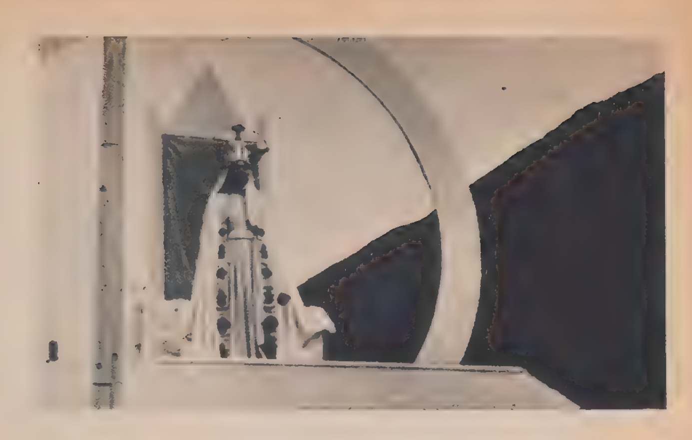
Il ne serait pas nécessaire seulement aux historiens de l'art chrétien de connaître l'âme chrétienne, au lieu de la recomposer selon leurs vues, mais dans leur interprétation des œuvres on leur souhaite une connaissance dogmatique égale à celle des croyants qui les ont faites ou pour qui elles ont été faites. M. Francastel explique le réalisme avec lequel on a de tout temps représenté le Christ mort par ce fait que « l'élément divin a quitté le corps inanimé de l'Homme-Dieu ». Cela n'est pas exact; la foi chrétienne enseigne qu'entre la mort et la résurrection, la divinité est restée unie au corps, dont l'âme est sortie. C'est la raison de l'infini respect avec lequel on a toujours peint et sculpté les ensevelissements, les piétas. Il est vain de tenter entre la mort ou les funérailles de la Vierge et celles du Christ un parallèle qui soit en cela à l'avantage des premières ; toute privilégiée qu'elle est, la Vierge n'est qu'une créature.

Nous espérons que M. Francastel poursuivra son étude d'une façon objective. Il a mis le doigt sur un point trop juste : la compromission de la plupart des ecclésiastiques et de l'académisme depuis le XVIe siècle. Les arts sacrés ont toutes les peines à s'en relever.

fr. P.-R. REGAMEY, O.P.

Théâtre Scout

" Terre de France, royaume de Marie "



Au mois d'août dernier à Lourdes, durant le Pèlerinage National, par six fois, des jeunes gens lancèrent aux pèlerins de France un appel :

« Français, pour nous aider à devenir plus dignes de la protection de Marie, voulez-vous qu'ensemble, en cette ville de Lourdes où la Mère de Dieu daigna manifester sa présence, en cette ville des guérisons miraculeuses, voulez-vous que nous rappellions les grâces insignes qu'à son peuple, de sa naissance à ce jour, notre Reine accorda ? » et ils ajoutaient : « Nous le ferons à notre manière qui est façon de jeunes gens, de poètes et de campeurs, notre manière scoute, en toute simplicité et amour ».

C'est par ces mots, qu'en souvenir du vœu de Louis XIII dédiant le royaume à Notre-Dame, les Scouts de France offraient d'accueillir en leur méditation propre, publiquement exprimée dans une célébration dramatique, toutes les méditations éparses sur le sol de France.

Méditation dramatique, voilà comment il faut appeler le jeu qui se déroula en plein vent sur le beau tréteau édifié au fond d'un jeu de paume des faubourgs de Lourdes. Méditation en paroles et en action, confession publique de nos erreurs et de nos fautes envers la Vierge.

Nous ne voulons pas dire ici ce qu'en fut la ferveur, cela ne s'explique pas, mais nous pourrons simplement éclairer cette ferveur en décrivant le travail exigé par la mise au point du jeu, support de la méditation, travail qui, peut-être, est resté caché aux yeux du spectateur, tant l'heure était belle.



Le dessein des Scouts de France aurait pu, lors de sa conception, être taxé de folie par l'un de ceux même à qui sa réalisation tenait le plus à cœur. C'est que, à considérer l'entreprise avec l'œil d'un « entrepreneur », on ne pouvait la juger d'une autre manière.

Le but ? « Rappeler les grâces insignes qu'à son peuple, de sa naissance à ce jour, Notre-Dame accorda » : révélations aux ignorants, apaisement des guerres, consécration des cathédrales, apparitions à Catherine Labouré, aux enfants de Pontmain, à Bernadette...

Le moyen ? Une célébration dramatique, donc un texte, des acteurs, un lieu, des costumes... Toutes les difficultés techniques de l'art dramatique décuplées par le fait qu'elles devaient être résolues en un temps record par des jeunes gens inexpérimentés.

Dans l'ensemble, il s'agissait, par-dessus tout, de résoudre un problème qui consistait précisément à donner à des « amateurs » une technique à la hauteur de leur amour.

Solliciter un auteur, d'abord, n'était pas chose aisée. Ce qui était, là plus qu'ailleurs, difficile, c'était de trouver chez un même homme un état technique et un état spirituel aussi hauts. On sut les reconnaître ensemble chez M. Léon Chancerel, directeur du Centre d'Etudes et de Représentations Dramatiques, qu'une longue union de pensée avec le scoutisme désignait clairement pour cette tâche.

Aussi bien, le texte fût-il écrit en trois jours. Puis il fut confié à la cinquantaine de jeunes filles et de garçons qui n'étaient armés pour le défendre devant le public que de leur foi. La plupart d'entre eux, en effet, n'avaient qu'une pratique rudimentaire de l'art dramatique.

Pour parer à cette inexpérience, ils furent tous réunis sous la direction d'Olivier Hussenot, élève de Léon Chancerel, dans un collège de campagne. L'aumônier général des Scouts de France et le R. P. Paul Doncœur étaient présents.

Là, pendant quatre jours (c'était le seul temps dont on disposait), le travail s'est fait au grand calme, contribuant et à unir un peu plus les « bâtisseurs » du jeu et à leur enseigner leur art. Les plus humbles exercices de technique étaient joyeusement acceptés.

Le grand travail fut la formation du chœur, ce chœur

qui, devant le drame sacré, devant les plus belles dates de la plus belle histoire, exprimait les réflexions de toute la communauté scoute, et qui, on peut le dire, esquissait même par instants, le rôle de l'humanité tout entière, puisqu'il n'était pas un simple récitant, mais aussi mimait, chantait, dansait, se battait, pleurait, souffrait tour à tour.

On se rend aisément compte de ce que tout cela, qui est libre, déchaîné, confus, dans la réalité, demande de mécanisme et de rigueur pour être représenté sur une scène de théâtre... et du travail qui fût demandé à ces jeunes gens.

Pourtant, il n'y eut pas de défaillance. Il n'y en eut pas non plus dans l'ingrat travail des régisseurs, des peintres, des électriciens, des constructeurs de la scène. Comme l'a écrit M. Léon Chancerel lui même :

« Toutes proportions gardées, on peut dire que le jeu dramatique sacré fut mis debout un peu comme le furent au moyen âge les cathédrales, je veux dire dans une union joyeuse et fervente des compétences et des bonnes volontés spirituelles et temporelles, religieuses, techniques et populaires, dans une hiérarchie, un instant rétablie, d'artistes, d'artisans et d'ouvriers bénévoles ».

Une aventure de ce genre est assez rarement vécue de nos jours pour qu'elle mérite d'avoir été rapportée ici.

Nous ne ferons pas, au surplus, de « critique dramatique » des six représentations de *Terre de France, Royaume de Marie*. Voici pourquoi :

Au début du jeu, deux hérauts magnifiques venaient, en synchronisme avec un disque de fanfare, souffler dans de longues trompettes habilement fabriquées en carton doré. Cela n'empêcha pas quelques spectateurs de remarquer que le trompette de gauche jouait mieux que le trompette de droite.

Devant une telle manifestation de bonne volonté, de simplicité, de confiance et, disons même, de piété, qui peignait si bien l'état d'âme de toute une assemblée, le « critique », avec ses opinions et ses complications, n'avait rien d'autre à faire que de se retirer sur la pointe des pieds, quitte à revenir quelques instants après sous la forme du plus humble et du plus religieux des spectateurs, prêt à s'extasier sur le jeu bien supérieur du trompette de gauche.

Ce qu'il fit.

HUBERT GIGNOUX.



Livres et Revues

LA PEINTURE FRANÇAISE. - LES PRIMITIFS, par **Charles Sterling.** Floury, 1938, 1 vol. in-12, 160 pages, 194 illustrations, 30 fr.

Conçu comme un livre de vulgarisation, le livre de M. Ch. Sterling échappe aux faiblesses habituelles de ces sortes d'ouvrages, où les nuances trop souvent se trouvent sacrifiées au désir de schématiser. La sûreté d'information de l'auteur, sa connaissace approfondie de la peinture primitive en Europe, sa méthode aussi, lui ont permis de nous offrir un tableau de la peinture en France satisfaisant pour l'esprit et pourtant assez nuancé pour tenir compte des incertitudes rencontrées à chaque pas dans ces études.

Le but poursuivi n'était pas de révéler des œuvres inédites, mais plutôt de donner des faits connus une interprétation rationnelle, de résumer souvent en quelques lignes de longues controverses, d'adopter une solution raisonnable et actuelle. A cette tâche, l'auteur s'est appliqué avec bonheur, et l'on ne lira pas sans grand intérêt les pages consacrées au Maître de Moulins, en qui l'on voudrait reconnaître Jean Perréal, et bien d'autres consacrées à Fouquet ou au groupe franco-flamand des peintres bourguignons.

Le grand public devra à ce livre de nombreuses reproductions des tableaux primitifs, qui pour la plupart ne lui sont pas familiers, accompagnés de commentaires pénétrants, tandis que le critique trouvera dans les notes réunies à la fin du volume mainte précision qui eût alourdi outre mesure le texte.

La conclusion de cette étude qui embrasse quatre siècles se trouve bien exprimée lorsque M. Charles Sterling répond à ceux qui ne voient dans les primitifs français qu'un compromis d'art italien et d'art flamand : « Bien au contraire, écrit-il, un tel caractère médian révèle une troisième attitude spirituelle, parfaitement originale, aussi nécessaire à l'humaniste que les autres et naturelle à la culture française, dont personne ne nie l'originalité et qui naquit entre la Méditerranée et la plaine flamande, entre la cérébrale rigueur latine et la franche sensibilité septentrionale. Cette conception repose sur le sentiment instinctif d'un équilibre entre les sens et l'esprit ».

Les chrétiens trouveront dans ce livre quelques-unes des œuvres les plus émouvantes qu'ait inspirées la vie du Christ, de la Nativité à la Résurrection.

Jacques DUPONT.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI vient de publier deux numéros de documentation internationale concernant, l'un l'**architecture religieuse** (juillet), l'autre l'**architecture scolaire** (août). Il est bien instructif de les parcourir l'un après l'autre. Nous dirons sans ambages que les seules œuvres qui nous aient entièrement plu, parce que qu'elles sont les seules à réaliser des solutions vraiment raisonnables et élégantes des problèmes actuels de construction, c'est dans l'architecture des écoles (laïques) et non pas dans celles des églises que nous les avons trouvées. Prenons un exemple significatif : nous avons eu l'occasion de dire dans notre dernier numéro (oct., page 286) tout le bien que nous pensions de l'église Ste-Mathilde de Puteaux — la vérité oblige cependant à reconnaître que, précisément dans la même ville, le groupe scolaire récemment édifié est d'une toute autre qualité. Quelque importance que l'on accorde aux exigences financières (et nous sommes les premiers à savoir qu'elles pèsent très lourdement dans ces questions), il est juste de reconnaître et nécessaire de dire que, pour la liberté de l'esprit, l'invention, le goût dans l'usage des matériaux, des proportions et des formes, les constructions ecclésiastiques les meilleures, demeurent encore douloureusement en retard. Hâtons-nous, d'ailleurs, de dire également que tout, dans les constructions scolaires contemporaines n'est pas de la même qualité. Et il est triste de devoir constater que, là aussi, les plus grandes choses (les lycées, par exemple) sont confiées à des « officiels » sans talent et, naturellement, ratées par eux.

Le numéro consacré à **l'architecture religieuse** s'ouvre par un excellent article de Pierre Vago, bref et précis. Les documents rassemblés, dans ce numéro, montrent qu'en tous pays les recherches d'architecture religieuse partent à l'aventure, dans



Ferrucio Faccioli. XIe station (gravure).





Gino Severini. Projet pour une mosaïque de l'église de Semsales.
Photo Gilbert Meylan.



Antonio Gio-Ponti, Milan. Bannière brodée (détail). Photo G. Meylan.



Guido Cadorin. Mosaïques.



G. Cadorin. Photos Bachetta.

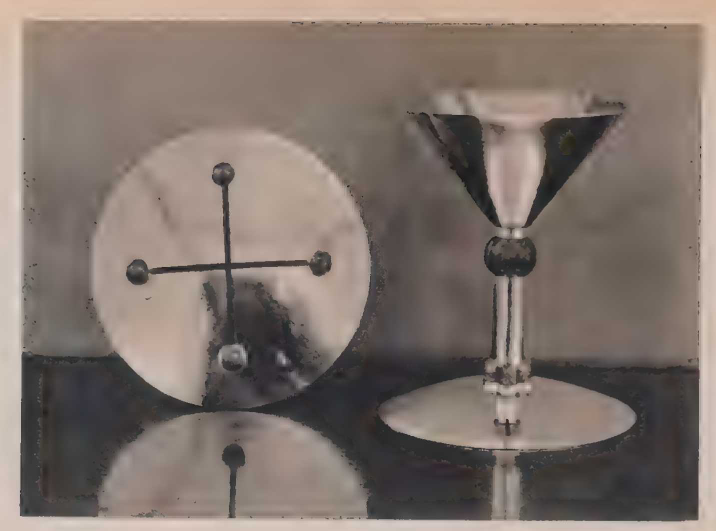


A la Section italienne de l'Exposition de Genève

Cf. Art Sacré *Octobre 1938.*



P. Orlandini. Médaillon de bronze



André Lecoutey. Calice en argent brillant martelé et granit rose de Québec.   Ateliers Gilles Beaugrand, Montréal.

n'importe quelle direction : pas l'ombre d'unité et c'est déjà une raison d'infériorité par rapport à l'architecture profane toujours plus déterminée par son objet (scolaire, industrielle, etc.).

Souvent il y a simple renouvellement des styles anciens et cela donne, de ci de là, des œuvres qui ne manquent pas de saveur (par exemple les petites chapelles campagnardes en Silésie, Bavière, Suisse). Souvent aussi la volonté de rupture totale avec les formes du passé (volonté, d'ailleurs, presque toujours unie à une hantise inconsciente de ces mêmes formes) conduit ou bien à la recherche de formes **nouvelles à tout prix**, donc souvent bizarres, pour ne pas dire saugrenues — ou bien à une rationalisation, à un « fonctionnalisme » absolu, terriblement secs.

Avec les églises bien connues d'Auguste Perret (qui déjà déterminent une sorte de style international), les églises de Metzger en Suisse, de Petrucci et Paniconi-Pediconi en Italie, nous ont paru les plus intéressantes. Toutefois, particulièrement en ce qui concerne l'Allemagne, la documentation est incomplète et ne permet donc pas de jugements précis.

fr. M.-A. Couturier.

LITURGICAL ARTS, New-York, 1938, N° 3.

Un premier article de R. R. C. A. Jackman sur les rapports de l'architecte et du prêtre bâtisseur, plein d'humour et de bon sens : « l'architecte n'a pas besoin d'être un théologien, ni le prêtre un architecte, si les deux réalisent qu'ils ne peuvent se passer l'un de l'autre... » « Le trouble vient quand, au lieu d'être de mutuels associés, ils deviennent de mutuels usurpateurs... »

— Un article de J. A. Wismen sur le chant grégorien. Un autre de H. A. Reinhold sur l'architecture religieuse contemporaine en Allemagne. Cette étude, à la fois historique et théorique, révèle dans l'art religieux allemand une tendance très virile à la sobriété et à l'honnêteté dans l'éclairage, les constructions, les accessoires liturgiques et traite de la valeur d'expression religieuse d'un certain dépouillement.

D'excellentes remarques aussi de Hans Herkommer sur la construction des églises et de J. P. Kirsch sur le rôle de l'archéologie dans l'église d'aujourd'hui.

L'ensemble de ces études dénote, dans « Liturgical Arts », un sens très averti, un sentiment très vif des vrais problèmes qui se posent à l'architecture religieuse de notre temps.

Norah DUTTON.

Missions

ARTE CRISTIANA. - Le numéro de Juillet-Août est entièrement consacré à **l'art chrétien dans l'Inde** : Là, comme ailleurs, les résultats paraissent assez décevants. Il serait, sans doute, injuste de faire une comparaison trop rigoureuse entre les chefs-d'œuvre de l'art hindou reproduits dans ce numéro (mausolée d'Agra, tombeaux de Golconde, temple de Rameswaran ou de Madura) avec les tentatives bien modestes de l'art chrétien. Néanmoins, il faut reconnaître, pour en tirer la leçon, que ce architectures, ces sculptures païennes sont beaucoup plus pro fondément et plus authentiquement « religieuses » que les œu vres chrétiennes qu'on nous présente : il y a, en particulie trois statues de la Vierge, inspirées par le Père Héras, qui so vraiment affligeantes. Les reproductions des peintures de A gelo Da Fonseca ne sont pas beaucoup plus réconfortantes les mollesses et l'insignifiance du dessin, les graves insu fisances de la composition ne semblent pas indiquer un bie grand artiste : Notre sentiment c'est que ces œuvres-là valer en fait d'art hindou, ce que vaut « St-Sulpice » en fait d'art fra çais : il est clair que le sentiment chrétien n'y peut trouver sc compte.

Le BULLETIN DES MISSIONS, de l'Abbaye de Saint-Andr lez-Bruges, 2e trimestre 1938, publie une note remarquable s l'art chinois, note anonyme qui lui a été transmise par Mgr Bo quin, directeur de l'Agence Fides, à Rome.

L'auteur dégage les caractères dominants de l'art chinoi pour se demander ce qu'il donnera en christianisme. Il remarqu la vision du monde si profondément spirituelle qui est celle d grands paysagistes chinois. « Le calme et l'harmonie sont l traits essentiels de la peinture chinoise ; l'artiste est en pa avec la nature entière, mais son admiration émue ne gauchit p son attitude joyeuse et buissonnière. Les paysagistes chino n'expriment-ils pas à leur manière les rapports de l'homme de la terre ? Ils montrent que la terre n'est pas notre mèr qu'elle est notre petite sœur, admirable sans doute et sortie d mains de Dieu, mais notre sœur avec laquelle nous pouvor jouer... La vision du monde qu'ils supposent implique un dosag franciscain de respect et de désinvolture ».

Cette valeur spirituelle incline l'auteur à penser que « peinture chrétienne chinoise mettra peut-être l'accent sur contenu intérieur des mystères ». Il l'oppose en cela à l'art occ dental qui aurait « surtout insisté sur l'aspect épisodique d mystères chrétiens ». Nous ne pensons pas que cette derniè assertion soit juste. Et les quelques réussites heureuses qu l'art chinois ait données en traitant des sujets chrétiens vale par une sensibilité très fine, des évocations de nature, le se décoratif et un joli pittoresque. L'auteur note très justement désarroi où les artistes chinois se trouvent aujourd'hui sous l'i fluence occidentale, particulièrement en face du problème d formes humaines : jusqu'ici l'art chinois s'était adonné surto au paysage (N'oublions pas pourtant ses admirables portraits

Angleterre

ARTISAN LITURGIQUE (Septembre). St-André-lez-Bruges (Be gique).

Nous ne savons si l'on peut absolument juger de l'état pr sent de **l'art religieux en Angleterre** d'après ce fascicule de l'A tisan Liturgique où manquent, nous dit-on, de nombreux doc ments. Il nous paraît cependant, que rien de très important n' pu être « oublié ». On peut donc y voir un tableau d'ensemb

uffisamment représentatif et en tirer des conclusions valables. 'abord, plus que chez nous, survivance des styles anciens, gohique surtout ; donnant, d'ailleurs, des œuvres plus saines u'en France (Sir Giles Gilbert Scott) : les proportions sont bones, le détail de très bon goût, l'exécution extrêmement soignée, onformément aux habitudes du tempérament national. Evidemient, ce n'est pas là de l'architecture vraiment vivante, c'est e la reconstitution artificielle ; et cela se voit bien car, dès u'on veut moderniser tant soit peu, tout le charme s'en va : lus d'harmonie, plus de grâce ; rien que de laborieux devoirs ; n supprime alors tout ornement, tout détail ; cependant, l'esentiel, c'est-à-dire le jeu des volumes et des lignes reste « anien » (Ed. Maufe, Hadfield).

Pour ce qui est délibérément moderne, il ne semble pas ue l'on soit parvenu davantage à rejoindre la vie : on a seuleient adopté des « principes », des formules (d'ailleurs justes) iais généralement si abstraits, si artificiels que l'on peut, sans rainte de trop se tromper, pronostiquer une rapide défaveur es édifices ainsi conçus. Notons toutefois les remarquables glises de Bower Norris à Wythenshawe et North-Walshan.

Il semble que les mêmes constatations vaudraient pour la einture et la sculpture : les principes sont bons, les tempéraients font défaut. De plus, il est à craindre que la renaissance e l'art religieux en Angleterre n'y soit rendu plus malaisée ar la pauvreté du milieu artistique dans ce pays. Ce qui est normal en France (où l'art profane demeure très vivant) est peu près inévitable à l'heure actuelle en Angleterre.

La lecture d'ART NOTES, Londres (Août 1938) ne peut que ous confirmer dans les mêmes sentiments. Mais ce n'est qu'une aison de plus pour reconnaître la valeur des efforts qui sont aits en Angleterre par la jeune équipe d'art sacré moderne.

Allemagne

DIE NEUE SAAT.

Les derniers numéros de la grande revue allemande d'art hrétien nous apportent une surprise heureuse : sans renoncer à la vulgarisation ni à la politique, ils replacent au premier lan les questions d'art religieux.

Juin 1938. - Un article d'Alfred Kuhn, fort nourri de faits et d'idées, conte l'histoire des premières manifestations d'ensemble e la fameuse école nazaréenne : les peintures de la Casa Barholdy et de la Villa Massimo, à Rome. Ces dernières, dont l'accès a été interdit jusqu'en 1933, seront sans doute décevantes i on les compare aux dessins et aux esquisses préparatoires. En tout cas, Cornélius et Overbeck, à la fois germaniques et hrétiens, romantiques et classiques, ne sont jamais complètenent indifférents.

Dans le même numéro, l'écrivain autrichien Karl Benno von Mechow commente un retable en bois sculpté du XV° siècle, abile et pathétique, que conserve l'église de Kefermarkt, près le Linz. M. T. Engels explique, sur des exemples empruntés à Augsbourg, à Poitiers, et à des artistes contemporains, ce que loit être un vitrail.

Juillet. - Auguste Hoff présente des broderies à destination eligieuse exécutées par de jeunes artistes de Fribourg en Brisjau et d'Essen ; l'architecte autrichien Robert Kramreiter comnente les dernières églises qu'il a bâties. Les églises de villages et de faubourgs sont charmantes, avec leurs airs pimpants et andides de granges endimanchées ; pourquoi faut-il que l'église otive de la Paix, à Vienne, ressemble à une forteresse et à une prison ? Joseph Wörsching publie des esquisses de buffets l'orgues baroques, dessinées au XVIII° siècle pour les églises l'Ottobeuren et de Weingarten. Mais les statues de Carl Moritz Schreiner, les jardins de villas que vante en termes lyriques ohannes Kirschaveng ne contribuent guère à enrichir l'art sacré. Et moins encore les tirades panthéistes de Höderlin, qui létestait le christianisme, et qu'on s'étonne un peu de voir reproduites dans une revue chrétienne.

Le numéro d'**Août** est consacré à l'exposition Altdorfer dont ious parlons par ailleurs.

A. G.

Septembre. - Peintures sous verre paysannes, par Lothar Schreyer. Il s'agit de sujets religieux traités par un art très populaire. Modernité des choses anciennes, par J. Maasen. L'abaye Munsterschwarsach, de l'architecte A. Boslet, par Ernst Deuerlein. Cette architecture très traditionnelle, bien qu'assez roide, a vraiment du caractère.

Octobre. - Le Pressoir mystique, par Alois Thomas. Peintues, sculptures et gravures des XV°, XVI° et XVII° siècles.

Le retable sculpté d'Altenbruch, par H. Henniger.

Divers

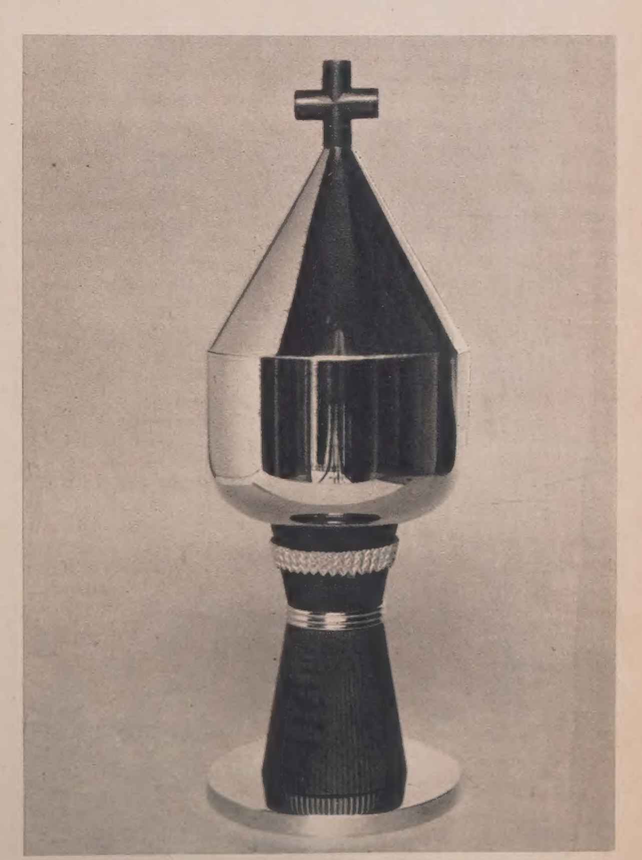
L'AMOUR DE L'ART a changé de présentation au début de 1938, en passant aux Editions Hyperion. Les livraisons sont plus denses, imprimées et illustrées magnifiquement, et elles comportent plusieurs images en couleurs. Sous l'intelligente direction de René Huyghe, assisté de Germain Bazin et de Michel Florisoone, elle demeure très vivante. Signalons quelques articles qui nous intéressent d'une façon plus particulière, à notre point de vue.

N° 3, avril 1938 : Le maître de Moulins et la Vierge des Bourbons, par Jacques Feydy.

N° 4, mai : Signification de Reims et de sa Renaissance, par Louis Gillet. - René Chavance, Une offensive de goût baroque dans la décoration contemporaine, avec cette conclusion : « Le jour où cette mode sortirait du plan luxueux, qui est de son essence même, pour tomber dans la production à bon marché, celle du meuble surtout, elle susciterait des ersatz lamentables, beaucoup plus lamentables encore que les piteuses adaptations des formes d'hier et d'avant-hier ». (Il s'agit du baroquisme dans le décor de la vie mondaine, mais on sait trop que les modes gagnent les milieux ecclésiastiques avec quelque retard. L'avertissement est bon à entendre dès maintenant. Il nous paraît juste en gros, malgré les choses charmantes que l'on réalise depuis plus de dix ans dans le goût baroque dans les églises campagnardes, à l'étranger).
- La peinture contemporaine et les problèmes de la décoration murale, par Michel Florisoone (d'où il ressort que voilà un point encore sur lequel les lycées, les écoles, etc., donnent l'exemple ; on s'est adressé à des artistes de talent et qui se posent franchement les problèmes d'aujourd'hui ; ils ont fait des choses charmantes, avec des sujets aussi pauvres que : la découverte de la roue, la bêche et la brouette...)

N° 5, juin : Poussin et notre temps, par Maurice Denis. - L'architecture et le paysage, par Jacques Combe.

N° 7, août : Vers une nouvelle proposition de l'art, par Jean Bernard. (Réflexions sur les perspectives ouvertes à l'art par la technique du dessin animé).



J. Puiforcat. Ciboire en vermeil. Notre-Dame de Rocamadour. (Fût en chêne sculpté, liens en vermeil). Sur le pied, les premières notes des Litanies de Poulenc.

Communications

Ateliers d'Art Sacré

Les ATELIERS D'ART SACRE, sous le haut patronage de l'Institut Catholique, directeurs : MM. Maurice Denis et George Desvallières, membres de l'Institut, annoncent leur réouverture annuelle.

Atelier de dessin et de peinture : ouverture le lundi 17 octobre. Première correction par les Maîtres le samedi 22 octobre, à 15 heures.

Cours préparatoire, les mardis et jeudis matins, ouverture le jeudi 3 novembre.

Cours de reliure et de dorure.

Cours de broderie et chasublerie ; ouverture le mercredi matin 9 novembre.

Conférences religieuses tous les quinze jours, de novembre à juin.

Les Ateliers d'Art Sacré donnent une formation générale d'art et de métier aux élèves, en les orientant vers des réalisations d'art religieux. Ils sont en outre un centre de vie catholique.

Les ateliers sont établis sur un plan corporatif. Les élèves peuvent être admis avec l'assentiment des directeurs moyennant un droit d'inscription trimestriel. Après un certain stage, s'ils prennent l'engagement de se consacrer à l'art religieux, ils peuvent devenir apprentis. Lorsqu'ils ont réalisé une œuvre achevée et que les Maîtres jugent leur apprentissage terminé, ils sont nommés compagnons sur la décision des chefs d'atelier et collaborent à l'exécution des commandes que reçoivent les divers ateliers : peinture, sculpture, vitraux, imagerie, chasublerie, reliure.

Les Ateliers d'Art Sacré concourent ainsi à la rénovation de l'art religieux en formant des artistes et en répondant aux besoins des églises et des fidèles.

Parmi les nombreuses récompenses accordées aux compagnons, quatre prix Blumenthal ont été obtenus en 1928 et 1930.

Pour tous renseignements, s'adresser au Siège Social et Secrétariat les après-midi de 15 à 17 heures, 8, rue de Furstemberg, Paris VIe, à partir du 1er octobre.

Centre d'Études et d'Informations liturgiques

31, rue Lhomond, Paris Ve.

Conférences mensuelles, le deuxième lundi, à 17 heures.

L'art chrétien moderne, par le R. P. Régamey, O.P. Novembre : l'art chrétien, art du Verbe Incarné ; — décembre : les tendances actuelles de l'art chrétien ; — janvier : les obstacles à un renouveau de l'art chrétien.

L'autel, par M. Robert Lesage, Cérémoniaire de S. E. le Cardinal de Paris. Février : autels païens et autels chrétiens ; — mars : vestiaire et accessoires de l'autel ; — avril : la consécration d'un autel.

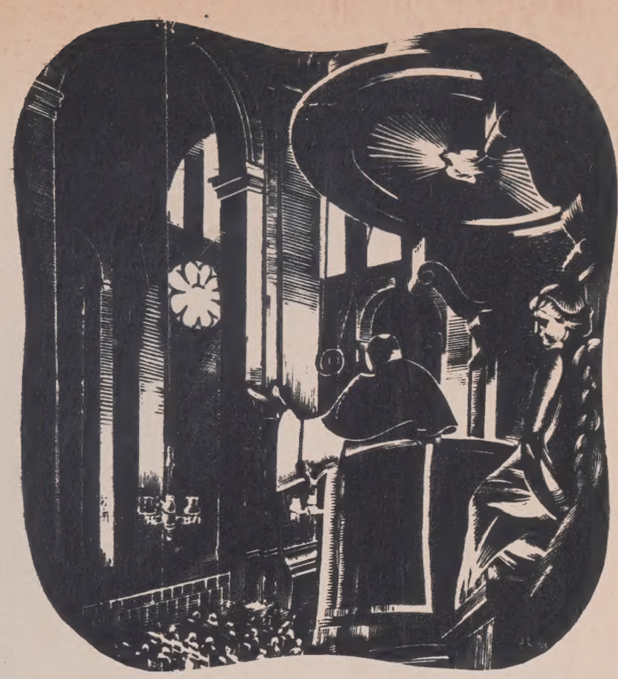
Liturgie - La messe de ceux qui ne sont pas prêtres, par le R. P. Desplanques, S.J. Dix conférences de novembre à avril, le mercredi à 17 h. 15.

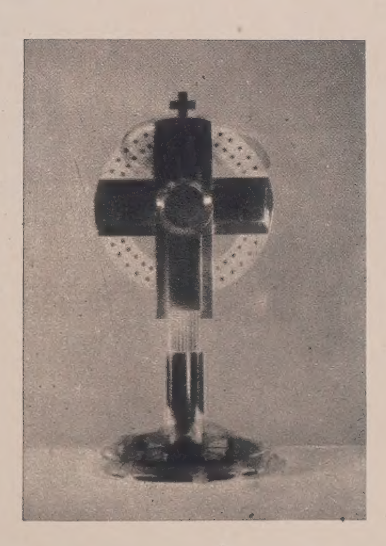
Ecriture Sainte - Les épîtres au cours de l'année liturgique, Dom Juglar, O.S.B. Onze conférences, de novembre à mars, le mercredi à 17 h. 15.

Chant grégorien, par M. René Lefebvre, professeur à l'Institut Catholique de Paris, le vendredi à 18 h. 15.

Neuf conférences-promenades dans les églises du XVIIe siècle de Paris, dont chacune est préparée par une conférence, par Mme Paul Dussaux, le samedi à 14 h. 30.

Programme détaillé au C.E.I.L., 31, rue Lhomond.







A. Altdorfer. Mise au tombeau, Retable de St-Florian.

élio N. E. A., 95, rue du Chevalier-Français, LILLE

Le Gérant : J. LHOMM